

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con l'Université de Haute Alsace

DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi letterari e culturali

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/H1

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/03

Les comparaisons en *comme* dans *À la recherche du temps perdu*.
Étude stylistique

Presentata da: Ilaria Vidotto

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Supervisore

Prof.ssa Maria Chiara Gnocchi

Supervisore

Prof. Luc Fraise

Esame finale anno 2018

Riassunto

Il presente lavoro analizza le specificità e la funzione estetico-stilistica delle similitudini introdotte dalla congiunzione *come* nell'opera di Marcel Proust.

Benché la similitudine sia estremamente presente nella *Recherche* (più di duemila occorrenze), essa non è mai stata oggetto di studi sistematici nell'ambito della critica proustiana. Tale assenza dipende, da un lato, dalla scarsa considerazione di cui gode la similitudine nell'immaginario retorico, linguistico e letterario, relegata in una posizione di inferiorità rispetto alla metafora. Dall'altro, nella propria teoria estetica Proust pone la metafora a fondamento dell'opera d'arte e dello stile, ma non menziona le altre figure che pure concorrono all'elaborazione della sua scrittura. Sebbene una parte della critica abbia osservato come nell'idioletto estetico proustiano il termine *métaphore* assuma un significato più ampio e sottenda anche altre figure di analogia, ciò non spiega perché Proust prediliga a tal punto questa figura, né come essa si integri a una creazione letteraria che ha nella metafora il suo centro irradiante.

Nel nostro studio vengono dapprima approfondite le caratteristiche linguistico-retoriche della similitudine, così come le sue specificità stilistiche rispetto alla metafora e l'articolazione problematica delle due figure nell'estetica proustiana. Si procede poi al commento di un campione di esempi, classificati in diverse categorie sulla base di criteri morfosintattici (natura nominale o frastica dei costituenti e del nesso che li unisce al *tertium comparationis*); da quest'analisi si traggono un insieme di tendenze e di tratti ricorrenti che rivelano l'originalità dell'uso proustiano della similitudine. Nella terza parte si esamina infine il ruolo della figura nel macro-contesto dell'opera. L'analisi delle similitudini intradiegetiche mette in luce la valenza strutturale della figura, strumento per rinsaldare la rete di simmetrie che sottende la composizione della *Recherche*, mentre nell'ultimo capitolo si illustra come la similitudine incarni stilisticamente l'atto di riconoscimento dell'essenza dell'io et del reale al quale si identifica la visione artistica proustiana.

Abstract

This study analyses the specificities and the aesthetic-stylistic function of similes introduced by the connecting word *like* in Marcel Proust's work.

Proust scholars have never methodically examined simile, even though it occurs very often (more than two thousand times) throughout the *Recherche*. On the one hand, this absence can be explained with the little attention paid to simile, considered less important than metaphor in the collective rhetorical, linguistic and literary discourse. On the other hand, Proust considers metaphor the base of artwork and of style, and he does not bring up other figures in his aesthetic theory, even if these contribute to create his writing. Some critics remarked that the meaning of *métaphore* in Proust's aesthetic idiolect includes other analogy figures, but this would not explain neither the extent of Proust's preference, nor how it could be assimilated in a literary creation grounded on metaphor.

Our study is organized as follows: first, we delve into simile's linguistic and rhetoric features, its stylistic specificities compared to metaphor and the complex combination of the two figures in the Proustian aesthetic theory. Secondly, we comment on a selection of examples, classified in categories based on morphosyntactic criteria (nominal or frastic nature of both elements and of the link joining them to the *tertium comparationis*). From this analysis, a set of trends and recurrent features that disclose the seminal use of simile in Proust can be inferred. Thirdly, we examine the function of this figure within the wider context of Proust's work. The analysis of intradiegetic similes highlights the figure's structural role, a tool that strengthens the network of symmetries underpinning the *Recherche*'s structure. Finally, the last chapter shows how similes embody in style the recognition act of the core of the self and of reality, an act that corresponds to Proust's artistic vision.

Liste des abréviations

J'indique ci-dessous la liste des abréviations les plus communément utilisées pour les œuvres de Marcel Proust, ainsi que pour la *Correspondance* et pour les revues consacrées aux études proustiennes (*Bulletin des informations proustiennes* et *Bulletin Marcel Proust*).

PJ : Les Plaisirs et les jours

JS : Jean Santeuil

CS : Du côté de chez Swann

JF : À l'ombre des jeunes filles en fleurs

CG : Le Côté de Guermantes

SG : Sodome et Gomorrhe

PR : La Prisonnière

AD : Albertine disparue

TR : Le Temps retrouvé

Corr. : Correspondance

BIP : Bulletin d'informations proustiennes

BMP : Bulletin Marcel Proust

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Il existe, reprit Dupin, un jeu de divination, qu'on joue avec une carte géographique. Un des joueurs prie quelqu'un de deviner un mot donné, un nom de ville, de rivière, d'État ou d'empire, enfin un mot quelconque compris dans l'étendue bigarrée et embrouillée de la carte. Une personne novice dans le jeu cherche en général à embarrasser ses adversaires en leur donnant à deviner des noms écrits en caractères imperceptibles ; mais les adeptes du jeu choisissent des mots en gros caractères qui s'étendent d'un bout de la carte à l'autre. *Ces mots-là, comme les enseignes et les affiches à lettres énormes, échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence.*¹

Même si le support change – non pas une carte géographique, mais les pages « plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme » (III, PR, 766) des cahiers d'écolier – on dirait que Marcel Proust a convié ses lecteurs et exégètes à un jeu de divination qui ne diffère guère de celui décrit par le personnage d'Edgar Poe dans la citation ci-dessus. Il semble bien, en effet, que dans la *Recherche*, mais aussi dans la production non fictionnelle de notre auteur, la comparaison introduite par *comme* ait subi le sort paradoxal de la lettre volée dans la nouvelle du maître anglais. Elle trône, excessivement en évidence, sans même qu'on ait pris la peine de la camoufler, au milieu des phrases proustiennes ; elle étoffe chaque description, chaque méditation du narrateur et sature le texte à un tel point qu'elle finit par s'y noyer, par devenir une présence à la fois envahissante et coutumière, à laquelle on ne prête plus guère d'attention. À la comparaison pourrait ainsi s'appliquer le constat du narrateur de *Sodome et Gomorrhe* – où l'on reconnaît d'ailleurs une allusion subreptice au récit de Poe² –, s'étonnant de ne pas reconnaître, au Grand Hôtel, les deux garçons qui l'avaient servi jadis au restaurant de Rivebelle et de voir que leur ressemblance lui était « restée aussi invisible que ces objets qui échappent aux perquisitions les plus minutieuses, et qui traînent simplement aux yeux de tous, lesquels ne les remarquent pas, sur une cheminée » (III, SG, 378). La rareté extrême des travaux consacrés à ce procédé (nous y reviendrons) autorise en effet à penser que c'est bien en raison de sa visibilité excessive dans le tissu scriptural que la comparaison, par un bizarre *contrappasso*, a été condamnée à l'invisibilité dans le panorama des études proustiennes ; de toute évidence, l'oreille des critiques s'est vite faite à la petite musique des *comme* et l'on s'est donc abstenu, jusqu'à présent, de soumettre la comparaison aux « perquisitions les plus minutieuses » réservées à d'autres faits de style.

Or l'omission n'est au fond pas bien grave, arguera-t-on. Argument du nombre mis à part – plus de deux mille occurrences de la même figure dans un texte ne prouvent rien, certes, mais devraient tout de même éveiller quelques curiosités –, pourquoi donc s'intéresser aux comparaisons en *comme* chez Proust ? Face à une écriture si complexe, si riche dans ses manifestations et « si subtile dans ses déclics et ses chicanes »³, pourquoi attacher de l'importance à un procédé très commun, pour ne pas dire banal, et qui pire est jouissant d'une bien petite renommée dans le monde des lettres ?

¹ E. A. Poe, « La lettre volée », dans *Histoires extraordinaires* [1856], traduit par Ch. Baudelaire, Michel Levy Frères, 1869, p. 117-118, nous soulignons.

² Nouvelle que Proust connaissait et dont il admirait le stratagème qui résout l'énigme, comme l'atteste cette lettre de 1911 à Mme Straus : « Je pense que mon porteur vous a dit que le dessin de Monnier a mystérieusement disparu au moment de l'emporter [...] J'espère surtout que c'est comme dans la Lettre volée, qu'il nous crève les yeux et que je vais l'apercevoir. » *Corr.*, t. X, p. 292.

³ P. Morand, *Le Visiteur du soir*, Genève, La Palatine, 1949, p. 11.

Au fil du temps, la comparaison a été l'objet d'un franc et durable dédain, voire d'un discrédit bien répandu dans la communauté des rhétoriciens, des linguistes et même chez un bon nombre d'écrivains. S'il est vrai que ses caractéristiques formelles, ainsi que son fonctionnement figuratif, fondé sur l'analogie, attestent de façon indiscutable sa parenté avec la métaphore, ce voisinage a toujours été interprété en des termes hiérarchiques et axiologiques. Dès l'Antiquité, la comparaison bénéficie d'un très faible crédit esthétique et se trouve en butte au préjugé généralisé qui la relègue au rang de "parent pauvre", de cadette un peu terne et inintéressante, vouée à demeurer dans l'ombre de sa plus brillante consœur. Ce postulat d'infériorité s'appuie, en règle générale, sur deux arguments égaux et contraires. D'une part, les traités ne cessent d'imputer à la figure un défaut de poéticité et d'intensité, qui serait la conséquence directe d'une structure trop analytique et développée. Du moment que la présence de l'opérateur de liaison et des deux termes en jeu donne à voir de façon explicite les rapports analogiques instaurés, la comparaison est accusée de produire des images trop claires, trop raisonnables, et pour cela même un peu sèches, voulues, qui ne conviennent point à l'expression d'une émotion « qui a saisi l'âme toute entière »⁴ et sont dépourvues du halo énigmatique, de la spontanéité éblouissante des métaphores. En recueillant sur ce point l'héritage d'Aristote, qui inaugure ce parti pris hiérarchique en affirmant dans sa *Rhétorique*⁵ que la comparaison pèche par excès de longueur et s'avère de ce fait moins agréable et moins instructive que la métaphore, les rhétoriciens composeront au fil des siècles un long chapelet de reproches, allant consolider le truisme aujourd'hui bien établi de l'indigence poétique et de la minorité esthétique de notre figure. À la réprobation de Chaignet, qui dénonce l'artificialité de rapports tissés par « l'esprit qui rapproche et qui compare » et qui ne naissent pas « des choses mêmes »⁶, font écho les propos d'Augustin Pellissier, qui, se mettant dans les pas du Stagirite, impute l'absence de charme de la figure à son caractère explicatif : étant donné que la comparaison ne laisse plus « rien à chercher, elle excite moins de curiosité et provoque moins de mouvement dans l'esprit du lecteur »⁷. À l'orée du XX^e siècle, l'air de la chanson ne change pas : héraut de la révolution symboliste, Remy de Gourmont identifie la comparaison à la « forme élémentaire de l'imagination visuelle », émanation d'une pensée et d'un langage pris dans le successif, et la tient pour le « signe incontestable de la primitivité »⁸ de la poésie homérique, alors que, un demi-siècle plus tard, Pierre Guiraud en arrivera même à mettre en doute son statut de figure, « car elle repose sur une simple juxtaposition, alors que la poésie cherche à opérer un transfert »⁹.

D'autre part, bien que taxée de redondance et ravalée au statut d'« opération discursive pleine de bon sens, sans envol ni mystère »¹⁰, la comparaison fait tout de même partie de l'arsenal rhétorique et compte parmi les procédés relevant de l'*elocutio* ; de ce fait, elle se voit exposée à une autre sorte de blâme, que synthétise

⁴ H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, t. I, Librairie Hachette, 1845, p. 302.

⁵ Cf. Aristote, *Rhétorique*, livre III, ch.10, 1410 b 6 *sqq.*, présentation et traduction par Pierre Chiron, GF Flammarion, 2007.

⁶ Voir A.-É. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, F. Wieveg, 1888, p. 490, note 6.

⁷ A. Pellissier, *Principes de rhétorique française*, Librairie Hachette, 1873, p. 170.

⁸ R. de Gourmont, « La comparaison et la métaphore », *Le problème du style*, Mercure de France, 1902, p. 86-87.

⁹ P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953, ch. VII.

¹⁰ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981, p. 676.

parfaitement le célèbre proverbe « comparaison n'est pas raison ». En tant que produit de l'imagination, et eu égard à la matrice poétique et subjective de la relation analogique qu'elle postule entre des termes qu'*a priori* tout sépare, la comparaison est loin de constituer un instrument cognitif rigoureux, susceptible d'exprimer des vérités objectives. Les connaissances ou les arguments qu'on communique par son biais se voient dépourvus de toute exactitude rationnelle et prêtent toujours le flanc à des contestations, à des accusations d'arbitraire ou d'approximation, le relateur *comme* ou ses homologues étant à ce propos le signe tangible d'un à-peu-près de l'expression et de la pensée, la preuve que les similitudes « n'approchent pas du rapport exact qu'il doit y avoir entre nos idées et les choses mêmes »¹¹. « Les comparaisons sont les portes par où le vague envahit le discours »¹², affirme encore Gustave Lanson, qui semble ainsi cultiver la méfiance des philosophes des Lumières et des Idéologues au sujet du langage figuré, méfiance qui s'est abattue sur la comparaison mais n'a pas entaché, de fait, le prestige et la faveur immuable que la métaphore continue de remporter, puisqu'on lit encore dans des précis contemporains qu'elle est « le plus important de tous les tropes, l'une des plus considérables de toutes les figures »¹³.

De ce bref et triste palmarès il ressort assez nettement que la comparaison occupe une place très mince au sein des taxinomies et des classements des rhétoriciens ; même si elle est toujours citée à côté de la métaphore, sa subordination à cette dernière est constante et la disparité entre les deux apparaît d'autant plus évidente que la comparaison est rarement envisagée comme un procédé autonome et doté d'une pleine légitimité esthétique. Au pire, elle est tout bonnement ignorée – nous verrons que chez Dumarsais le mot *comparaison* tend à ne désigner que l'opération mentale à la base de la métaphore ; au mieux, elle vient prolonger la liste des ornements du discours, agréments surajoutés dont les fonctions et les visées sont résumés en ces termes par Marmontel : « éclaire[r], colore[r], embelli[r] son objet, souvent l'élev[er] et l'agrandi[r] »¹⁴.

Si l'on se tourne maintenant du côté de la linguistique, on peut observer que le changement des visées et des enjeux d'une investigation aspirant à une plus grande scientificité ne modifie pas le regard partial que l'on porte sur la comparaison. L'intérêt pour les figures du discours se déplaçant des effets stylistiques aux mécanismes cognitifs et logico-sémantiques qui en sous-tendent la production, le déséquilibre hiérarchique que la rhétorique a creusé entre la métaphore et la comparaison ne s'exprime certes plus à travers des jugements de valeur, mais n'est pas pour cela moins flagrant. François Rastier a observé à juste titre que « la métaphore est une figure outrageusement envahissante, aux dépens des tropes, des figures, puis de la rhétorique toute entière. L'inflation académique à son propos est sans exemple »¹⁵ ; un rapide survol des travaux que, dans ces quarante dernières années, des linguistes de tous bords ont consacrés aux deux figures suffit en effet pour se rendre compte de la disparité de traitement et de l'incuriosité dont est victime la comparaison. Tandis que le

¹¹ C'est l'opinion du philosophe Locke, adversaire juré du langage figuré, qui affirme également que « si toutes nos recherches ne nous ont pas conduit plus loin qu'aux Métaphores et aux Similitudes, nous pouvons compter sûrement que nous n'avons pas pénétré jusques à l'intérieur des choses, et que toute notre Science est une véritable Chimère ». J. Locke, *De la conduite de l'Esprit dans la recherche de la Vérité, Œuvres diverses*, Rotterdam, Fritsch & Bôhm, 1710, p. 289.

¹² G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire : principes de composition et de style à l'usage des élèves des lycées et collèges et de l'enseignement primaire supérieur*, Hachette, 1896, p. 70.

¹³ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1996, p. 249.

¹⁴ Marmontel, *Éléments de littérature*, t. I, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1879, p. 323.

¹⁵ F. Rastier, P. Michelucci, « La métaphore, figure envahissante », échange à lire dans la *Revue Texto*, Vol. II, n. 4, 1997, disponible sur le site <http://www.revue-texto.net/Dialogues/Rastier-Michelucci.html>.

paysage des recherches centrées sur la métaphore, privilégiant tour à tour les mécanismes d'une désignation perçue comme problématique, sa structure syntaxique ou encore ses effets sémantiques et pragmatiques¹⁶, apparaît comme une forêt touffue au chercheur qui s'y aventure et peine à s'y orienter, la vue qu'offrent les études sur la comparaison ressemble plutôt à un vaste désert, ponctué de loin en loin par de rares arbustes, à savoir des analyses qui sont d'ailleurs plus franchement axées sur les structures grammaticales des rapprochements que sur la comparaison en tant que dispositif figural¹⁷.

Les aspects de la métaphore et les problématiques diverses qui sont au cœur des travaux des linguistes permettent de supposer que les raisons de cette disproportion, voire de ce monopole, sont peut-être à rechercher dans les différences structurales qui affectent les deux processus. Si les rhétoriciens mettent sur le compte de sa forme déployée la froideur analytique et le manque de flamboyance de la comparaison, pour les linguistes l'explicitation d'un relateur, ainsi que la coprésence des deux termes et du trait commun entre lesquels se joue la projection analogique, change considérablement les enjeux cognitifs et expressifs de l'énoncé. Le phénomène comparatif apparaît moins intéressant à étudier dans la mesure où, en laissant « intacts les termes comparés »¹⁸, il ne produit aucune prédication déviante, aucun chevauchement des représentations et, de ce fait, « ne travaille pas la catégorisation conceptuelle du réel »¹⁹. Les concepts s'affrontent, comme l'a dit Albert Henry, mais ne se superposent pas, il ne se creuse donc « aucun écart entre la pensée et l'expression attendue »²⁰. Le tilt sémantique et le sentiment d'incongruité, d'entorse à l'organisation des concepts qu'engendre le surgissement d'une métaphore dans le discours se voient atténués par une structure qui assure le maintien des entités rapprochées dans leurs domaines d'appartenance et désamorçe ainsi l'illogisme de l'énoncé métaphorique. La comparaison relève selon Robert Martin d'une logique du vrai et du faux, et s'avère pour cela toujours contestable, tandis que la métaphore pose une équivalence subjective, que l'on évalue dans le cadre d'une logique du flou²¹ ; elle reste, en fin de compte, le procédé qui « s'adresse à l'imagination par l'intermédiaire de l'intellect, tandis que la métaphore vise la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination »²². Nous entendons là comme un air de famille ; bien qu'étayées par des bases scientifiques et des méthodes autrement rigoureuses, les conclusions qui se dégagent de certaines théories linguistiques semblent néanmoins faire écho aux partis pris des rhétoriciens et, encore qu'en dehors de toute volonté délibérée de dépréciation, elles ne peuvent que contribuer à perpétuer la condition de minorité faite au fil des siècles à la comparaison.

Cette condition de minorité, s'infléchissant souvent en une forme plus ou moins explicite de dénigrement, se reflète également dans les propos d'un certain nombre d'écrivains. Loin d'être imperméables

¹⁶ Nous renvoyons, à titre d'exemple, à la bibliographie très vaste, quoique déjà ancienne, qui clôt le volume dirigé par G. Kleiber et N. Charbonnel, *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, 1999, p. 237-245, et au bilan que nous dressons dans le quatrième chapitre de notre première partie, voir *infra*, § 4.1.5, p. 190.

¹⁷ Voir C. Fuchs, *La comparaison et son expression en français*, Ophrys, 2014, qui n'aborde que de façon marginale le fonctionnement figuratif de la comparaison ; D. Bouverot, « Comparaison et métaphore », *Le Français Moderne*, vol. 37, 1969, p. 132-147, 224-238 et 301-316, et l'étude ancienne de J. Cohen, « La comparaison poétique : essai de systématique » (*Langages*, n. 12, 1968, p. 43-51), l'un des rares linguistes à analyser les paramètres qui font basculer le geste comparatif dans le domaine de l'expression figurée.

¹⁸ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 257.

¹⁹ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Champion, 2001, p. 255.

²⁰ A. Henry, *Métaphore et métonymie*, Klincksieck, 1971, p. 62.

²¹ R. Martin, *Pour une logique du sens*, PUF, 1983, p. 185-203.

²² M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1972, p. 57.

aux préjugés véhiculés par les rhétoriciens, certains auteurs se font la caisse de résonance d'un refrain bien connu et attaquent la comparaison en convoquant les mêmes arguments rebattus de la tradition. Les remontrances portent toujours sur l'excès de logique et d'intellectualité de la figure, qui selon Voltaire « n'appartient qu'à l'esprit »²³ et devrait pour cela être bannie de la tragédie, domaine des passions où la comparaison ne peut être admise ; en outre, l'on pointe du doigt son défaut d'immédiateté et son artificialité, dont la cause tient toujours à l'explicitation des rapports au moyen d'un relateur. Si pour les frères Goncourt les comparaisons de Flaubert (lequel désespérait d'ailleurs de jamais s'affranchir de leur emprise)²⁴ ont l'air « de camélias faussement fleuries, et dont chaque bouton est accroché aux branches par une épingle », c'est parce qu'elles ne s'harmonisent pas au tissu de la phrase et restent au contraire « toujours attachées par un *comme* »²⁵. Le mot *comme*, plus fréquent que ses homologues, devient volontiers la bête noire des littérateurs, l'ennemi à vaincre, car il représente le signe explicite d'un cloisonnement, une barrière artificielle dressée contre la fusion métaphorique et le libre essor de l'imagination. « On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports »²⁶, sans besoin de charnières visibles ; c'est pourquoi Mallarmé et Breton se disputent, à quelque trente ans d'écart, la gloire de sa suppression, le premier se flattant de l'avoir rayé du dictionnaire et le second revendiquant pour le surréalisme la paternité de ce geste libérateur²⁷, ou que Jaccottet exprime, dans son *Cahier de verdure*, le vœu d'une expression poétique visant la densité et la concision, pour laquelle « il faudrait qu'il n'y eût plus de "comme" en écran, ou que le "comme" éclairât »²⁸.

Force est alors de constater que, aussi bien dans l'imaginaire des savants que des écrivains, la métaphore demeure associée à l'instant de fulgurance où la surface conventionnelle du réel se fissure, où les ressources combinées de l'imagination et de la sensibilité donnent à percevoir une nouvelle architecture de rapports entre les choses et qu'un court-circuit hallucinatoire l'emporte sur la raison ordonnante et ses cloisonnements. En revanche, en distendant « la force de l'attribution insolite »²⁹ et laissant les choses à leur place, ancrées dans leurs sphères conceptuelles respectives, la comparaison a le tort d'entraver par un surcroît d'élaboration intellectuelle et de conscience cet accrochage heuristique, ce déraillement fécond du sens et de l'expression.

²³ « La métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion ; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit », *Commentaires sur Corneille, Œuvres complètes de Voltaire*, t. 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1975, p. 264-265.

²⁴ Dans une lettre de décembre 1852 à Louise Colet, Flaubert s'exclame « je suis dévoré de comparaisons comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser » (Voir *Correspondance*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 220). En réalité, ces propos virulents ont pour cible moins la comparaison en tant que telle que les images en général, vecteur de la subjectivité de l'auteur et d'épanchements que l'écrivain s'efforce de bannir de sa prose.

²⁵ E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt*, t. III (1861-1864), Champion, 2013, p. 106.

²⁶ P. Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, vol. 2, n. 13, 1918.

²⁷ « Une tomate est aussi un ballon d'enfant, le surréalisme, je le répète, ayant supprimé le mot comme » (A. Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 301). Une dizaine d'années plus tard, Breton révisera du tout au tout ces affirmations datant de 1934, puisqu'il élèvera le *comme* au rang de « mot le plus exaltant dont nous disposons [...], que ce mot soit prononcé ou tu. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit », *Signe ascendant* [1947], Gallimard, 1968, p. 10.

²⁸ P. Jaccottet, *Cahiers de Verdure*, Gallimard, 1990, p. 72.

²⁹ P. Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 251.

Le cahier de doléances apparaît donc suffisamment consistant et sa compilation ne demande même pas de s'engager dans des recherches très poussées, tant l'idée reçue de la subordination et de l'insuffisance de la comparaison vis-à-vis de la métaphore est bien attestée dans l'imaginaire collectif et littéraire. Aussi le florilège que nous venons de dresser renforce-t-il la légitimité de la question provocatrice posée au début de cette introduction, à laquelle il convient maintenant d'ajouter une autre "pièce de résistance" : pourquoi consacrer une étude aux comparaisons en *comme* de la *Recherche*, puisque l'on sait que dans ses « théories pour une esthétique », pour reprendre le titre d'Anne Henry³⁰, Proust fait une place de choix à la métaphore, alors qu'à aucun moment il ne mentionne les autres procédés et figures qui concourent pourtant à l'élaboration de son style ?

Conformément à la tendance retracée ci-dessus à propos du champ linguistique et rhétorique, dans les écrits théoriques de Proust – qu'il s'agisse la dissertation sur l'art du *Temps retrouvé* ou des réflexions éparses sur le style qui forment le paratexte composite de l'œuvre – la survalorisation et la mise en vedette de la métaphore ont pour contrepartie l'effacement de la comparaison et un silence à peu près total à son sujet. Si l'on excepte les affirmations contenues dans une lettre de 1905 adressée à Fernand Gregh, où l'écrivain se montre conscient de la nature polysémique du relateur *comme* et prend soin de distinguer la nuance comparative, qu'il juge « indispensable », de celle modalisante, « signifiant *pour ainsi dire* [et] qui est une *restriction* souvent inutile »³¹, notre auteur semble n'avoir jamais réfléchi, au moins de façon explicite, au fonctionnement ou aux spécificités d'un phénomène figuratif dont il use pourtant à tout bout de champ. De même, aucun fragment critique ou avant-texte du roman ne gardent trace d'un questionnement sur les termes théoriques et stylistiques de la relation entre une comparaison qui s'impose dans l'écriture et une métaphore élue *primum mobile* de la création littéraire. Faut-il simplement en déduire que Proust ne voit pas l'ombre d'une contradiction entre sa prédilection stylistique pour la première et son apologie théorique de la seconde ?

Suivant l'interprétation de Gérard Genette, l'absence de la comparaison des préoccupations esthétiques de Proust constituerait une preuve irrécusable de l'emprise que la métaphore exerce depuis des siècles dans le domaine des lettres, ainsi que le point d'aboutissement du double processus de restriction qui a réduit l'art rhétorique à la seule partie de l'*elocutio*, soit les ornements du discours, et celle-ci au couple tout-puissant de la métonymie et de la métaphore³². En appelant « métaphore ce qui dans son œuvre, le plus souvent, est pure comparaison »³³, Proust scelle selon Genette le triomphe d'une rhétorique restreinte, car il cède au prestige inaltérable de la figure, à l'aura valorisante qui émane du mot lui-même et qui est censée se propager à la doctrine qu'elle soutient. Ces remarques jettent cependant un nouvel éclairage sur la préférence exclusive de Proust pour la métaphore et soulèvent, sans les discuter plus avant, des interrogations capitales, qui serviront de soubassement à notre propre réflexion. Si le fait d'inclure sous la même enseigne illustre des procédés différents, mais tout de même similaires, marque assurément une réduction du champ des figures d'analogie,

³⁰ A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1983.

³¹ Voir *Corr.*, t. V, p. 183, italiques de Proust.

³² Voir G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n. 16, 1970, p. 158-171.

³³ *Ibid.*, p. 163.

et surtout l'occultation de la comparaison au profit de la reine des tropes, cette réduction entraîne en même temps, par ricochet, un élargissement idiolectal de l'empan du signifiant *métaphore*. D'où l'hypothèse que, chez Proust, celui-ci en viendrait à désigner non seulement le trope de la rhétorique mais un concept plus large, un principe esthétique susceptible d'être exprimé par d'autres figures, dont la comparaison. La question essentielle que l'on doit alors se poser au préalable est la suivante : qu'entend Proust par *métaphore* ? Devrait-on supposer que sous ces caractères aériens et étincelants puisse se profiler aussi la silhouette à peine plus lourde d'une comparaison ?

Ces mises au point nous invitent à considérer avec davantage de circonspection le fond et la forme du discours de Proust ; elles révèlent des fissures dans le monument éternel que l'écrivain édifie dans la dernière section de son roman à la gloire de la métaphore, des interstices d'autant plus intéressants à creuser que notre auteur ne semble pas faire grand cas des taxinomies et des partitions de la rhétorique. Non seulement, dans la célèbre *ekphrasis* du Port de Carquethuit, sur laquelle il conviendra de s'arrêter plus longuement, Proust décrit le travail de reconfiguration que la vision d'Elstir impose au paysage marin en convoquant tour à tour les concepts littéraires de métaphore et de comparaison, qu'il alterne comme s'il s'agissait de deux termes synonymes³⁴. Le dossier d'avant-textes publié dans le quatrième tome de l'édition de la Pléiade, où est reconstruite la genèse de la théorie de l'art qui clôt le roman, nous apprend aussi que la suprématie de la métaphore ne s'est pas affirmée d'emblée dans l'esthétique de Proust. À un stade antérieur de son élaboration, et au moins jusqu'en 1911, la tâche de fédération et de synthèse des composantes disparates d'une impression que l'écrivain confie au style et qui, dans le texte publié, correspond à la métaphore, était désignée au moyen de la locution quelque peu opaque d'*alliance de mots*³⁵.

Comment interpréter ces fluctuations ? Étant donné que le paragraphe où apparaissent les deux dénominations demeure quasiment inchangé d'une rédaction à l'autre, on pourrait penser que Proust met simplement en œuvre la stratégie de valorisation de son discours que nous mentionnions plus haut et qui consiste à remplacer le terme moins connu par son synonyme plus brillant. Toutefois, il ne faut pas négliger que l'alliance de mots n'est pas, à proprement parler, une métaphore ; ce signifiant renvoie plutôt à une figure qui provoque la réunion paradoxale des contraires, un assemblage détonnant de concepts qui défie la logique naturelle, si bien que les manuels de rhétorique la classent dans le voisinage de l'antithèse ou de l'oxymore³⁶. De ce fait, même si le rayonnement et la plus grande notoriété du vocable *métaphore* ont sans doute pesé dans le choix définitif de Proust, il n'est pas à exclure que l'écrivain ait renoncé à sa première option en raison aussi de sa signification trop spécifique et restreinte, susceptible d'entraîner des malentendus et de nuire finalement à la clarté de son discours esthétique. En relisant le passage en question, il semblerait en effet que ce que Proust retient du syntagme *alliance de mots* n'est pas tellement son acception rhétorique, figée, mais plutôt l'idée de conjonction, d'agrégation et soudure d'éléments certes différents, mais pas forcément antinomiques, objets que l'intelligence cloisonne, en les classant dans des catégories séparées et étanches, et que l'impression

³⁴ Voir II, JF, 191-192 et *infra*, le partie, § 4.3, p. 206-207.

³⁵ Voir l'Esquisse XXIV du *Temps retrouvé* (IV, TR, 818), qui reproduit la version continue du cahier 57 où figure encore l'expression *alliance de mots*, ainsi que la note des éditeurs à la page 1406 du même tome.

³⁶ Voir B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1984, p. 31.

sensible enchaîne, pour engendrer enfin « une réalité poétique et complète »³⁷.

Sans trop anticiper sur les analyses qui suivront, l'aspect qu'il nous importe de souligner ici est qu'en choisissant de remplacer *alliance de mots* par *métaphore*, et de subsumer sous cette seule dénomination des phénomènes figuraux qui excèdent la figure rigoureusement désignée par ce terme, Proust s'est lui-même rendu responsable d'une ambiguïté terminologique, qui a pour effet d'introduire un écart, très fécond à approfondir, entre son discours théorique et sa pratique d'écriture. Autrement dit, si l'empire de la métaphore dans l'esthétique de Proust est sans conteste, son territoire s'annonce aussi plus vaste et bigarré que ne le suggère son nom.

À ce propos, le récit de la visite à l'atelier d'Elstir nous confronte à une autre contradiction intéressante. Lorsqu'il appelle « métaphores » les marines du peintre, du fait que ce dernier ôte aux choses leurs noms usuels pour leur en attribuer un autre, il est clair que Proust se rapporte aux définitions canoniques et tropologiques de la figure, la métaphore substituant, selon les traités classiques, le sens propre et commun d'un mot avec un sens figuré et donnant ainsi lieu à une expression frappante, concise, où seul le "cela", comme le dit Aristote³⁸, c'est-à-dire le comparant, demeure visible. Or, l'usage abondant des comparaisons en *comme*, ainsi que, plus généralement, la façon très développée dont se construisent ses images les plus célèbres (pensons à la salle à manger du Grand-Hôtel changée en aquarium, ou à la conjonction de l'orchidée et du bourdon qui ouvre *Sodome et Gomorrhe*), semblent en revanche indiquer que, chez Proust, la métaphore assume de préférence la forme d'un rapprochement explicite, déployé, où les deux termes entre lesquels se joue le rapport analogique sont toujours présent et repérables. Le jeu de reflets que la vision de l'artiste réussit à capter, et à laquelle son style confère une forme matérielle, tangible, ne se dissout pas en un amalgame indistinct, ou en une fusion complète³⁹, mais doit s'assembler en une chaîne aux mailles bien visibles, faute de quoi – comme on lit dans un brouillon du cahier 28 – « la métaphore [n'est] pas exprimée » et on ne sait pas « dire avec quoi [est] la comparaison » (II, JF, *Esquisse LX*, p. 979).

Ces quelques remarques préliminaires montrent que dans la théorie de Proust la notion de métaphore est loin d'être univoque ; sa mise en l'honneur ne va pas sans une certaine ambivalence et laisse entrevoir des implications ultérieures, irréductibles aux représentations et aux compartiments rigides de la rhétorique. Il sera alors indispensable de mieux cerner cette problématique intrinsèque du terme, afin de comprendre pleinement ce que Proust entend par *métaphore* et comment sa, ou ses, signification(s) s'articulent à la pratique stylistique de la comparaison. Il n'en reste pas moins que, en consacrant la métaphore sur l'autel de « L'Adoration perpétuelle » en tant que principe fondateur de l'œuvre d'art, le discours proustien a fortement contribué à l'invisibilité de la comparaison et au désintéret de la critique à son égard. Fascinés par le Verbe de l'auteur, ressentant peut-être une sorte de crainte révérencielle face à l'absolu esthétique du *Temps retrouvé*, les exégètes de Proust se sont montrés peu sensibles, en général, aux autres régimes figuratifs par où s'actualise la toute-puissante métaphore dans la *Recherche*.

³⁷ Cahier 57, f. 32 r°.

³⁸ Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, livre III, ch.10, 1410 b 6 *sqq.*,

³⁹ En ce sens-là, les métaphores proustiennes ne poursuivent aucunement l'arbitraire et le hasard des associations propres aux métaphores surréalistes. Comme l'affirme Stéphane Chaudier, « l'image proustienne ne menace pas l'objet ; elle en déploie son inépuisable fécondité. » S. Chaudier, « Proust et la langue littéraire », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 423.

Malgré l'ampleur, pour ne pas dire l'immensité, de la bibliographie critique consacrée à l'œuvre de Proust, l'état des recherches qui, de près ou de loin, prennent en considération la figure de la comparaison est très vite dressé. À l'heure actuelle, l'article déjà ancien de Jane Robertson, intitulé « Dynamisme et mimétisme : aspects de la comparaison chez Proust »⁴⁰, reste la seule étude qui aborde directement – sans élire pour autant le relateur *comme* au rang d'élément distinctif – ce phénomène saillant de l'écriture proustienne. L'auteure présente un corpus réduit d'occurrences, délimité selon des critères au demeurant assez arbitraires⁴¹, et fonde son analyse stylistique sur la distinction entre les comparaisons « dynamiques », dans lesquelles le comparant n'instaure pas une correspondance exacte avec le comparé, mais « introduit [...] une notion nouvelle, faisant ainsi avancer le discours » et les comparaisons « mimétiques », « impliqu[a]nt un mouvement qui reflète le sens de l'énoncé »⁴². Ce classement nous paraît sommaire et les commentaires des exemples donnés par l'auteur, n'allant pas au-delà de la paraphrase, n'apportent guère d'éclaircissements sur les spécificités des deux catégories ou sur leurs implications stylistiques et esthétiques. Néanmoins, il faut accorder à ce travail peu connu un double mérite : d'une part, il contribue un tant soit peu à tirer la comparaison de l'oubli auquel la critique proustienne semble l'avoir destinée ; d'autre part, il met l'accent sur l'importance de la structure formelle de la figure et laisse entrevoir les potentialités herméneutiques d'une analyse qui, au lieu de se concentrer exclusivement sur le champ lexical des comparants, prendrait aussi en compte la configuration syntaxique des rapprochements.

Toujours est-il que, si l'on excepte cette étude – ainsi qu'une contribution de Stéphane Chaudier sur laquelle nous reviendrons plus bas – aucun stylisticien ou spécialiste de Proust ne s'est engagé jusqu'à présent dans l'exploration systématique et approfondie des très nombreuses occurrences de comparaison en *comme* qui ponctuent le texte de la *Recherche*. Cette lacune a de quoi surprendre, d'autant plus que, de par leur centralité dans le questionnement esthétique de Proust, la métaphore et les images fournissent aux critiques un sujet d'étude inépuisable, qui n'a cessé d'être débattu au cours des décennies⁴³. Il serait pourtant inexact de soutenir que la présence de la comparaison et sa récurrence sous la plume de Proust soient passées complètement inaperçues au sein de ce débat ; sans doute est-il préférable d'affirmer que la comparaison a été remarquée, parfois même expressément mentionnée et mise en regard de la métaphore, sans pour autant que

⁴⁰ J. Robertson, « Dynamisme et mimétisme : aspects de la comparaison chez Proust », *French Studies in Southern Africa*, n. 16, 1987, p. 30-42.

⁴¹ « Notre choix d'exemples a été déterminé par le domaine du comparé : tous les comparés viennent du domaine de la poésie de Proust, dans le sens le plus large du mot », *ibid.*, p. 41, note 3. L'auteure ne précise pas les raisons ni les répercussions de ce choix sur son analyse.

⁴² *Ibid.*, p. 34 et 37.

⁴³ Tant dans des monographies que dans des chapitres d'ouvrages consacrés à l'esthétique ou au style de Proust ; nous rappellerons, entre autres L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style* [1928], Gallimard, 1970, p. 397-473 ; E.-R. Curtius, *Marcel Proust*, La Revue nouvelle, 1928 ; G. Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Seuil, 1966, p. 39-67 ; J. Mouton, *Le Style de Marcel Proust*, Nizet, 1973, ch. III : « Les images » ; J.-Y. Tadié, *Proust et le roman* [1971], Gallimard, 2003, ch. XIV « Du roman des lois au roman poétique » ; J. Milly, *Proust et le style*, Genève, Slatkine Reprints, 1991 ; L. Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995 ; M. Bongiovanni-Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, ch. VIII : « Redenzione e metafora » ; R. Billermann, *Die « métaphore » bei Marcel Proust : ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München, Fink, 1998 ; N. Aubert, *Proust. La traduction du sensible*, Oxford, Routledge, « Legenda », 2001 ; M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Michalon, 2007.

cela éveille un véritable intérêt et que des notations superficielles ouvrent la voie à des investigations plus poussées. À ce propos, les interprétations qui se sont succédé au fil du temps nous paraissent esquisser implicitement deux tendances et deux attitudes vis-à-vis de la comparaison, l'une d'hostilité, l'autre d'ouverture, où nous voyons se refléter les difficultés, plus ou moins avouées, que posent aux exégètes les ambiguïtés inhérentes au concept de *métaphore* dans le discours de Proust.

Du côté de l'hostilité se rangent les critiques qui, constatant tacitement un hiatus entre les représentations rhétoriques conventionnelles associées au signifiant *métaphore* et les réalités de la pratique proustienne, ont exprimé de très fortes réserves au sujet des images du roman. Sans nommer directement notre figure, et sans établir un lien de causalité entre ses réflexions et l'abondance de comparaisons, Gaëtan Picon relève par exemple que « l'œuvre de Proust n'aboutit nulle part à la création d'une métaphore vivante, qui plierait le récit à sa loi »⁴⁴ ; tel un artificier, nous dit le spécialiste, l'auteur prépare toujours et motive soigneusement son feu d'artifice, si bien que « le risque pris par une image est toujours avoué et pris avec précaution »⁴⁵. Sur la même longueur d'onde que Picon, mais en soulignant de plus leur aspect de comparaisons, Victor Graham note que les images de Proust « are seldom spontaneous, effervescent creations, they are rather carefully considered and logically constructed comparisons »⁴⁶ ; en tant que telles, elles peuvent susciter parfois l'impatience du lecteur, qui, comme l'avance Michel Sandras, « trouvera pesant le didactisme des comparaisons »⁴⁷. Bien qu'il ne formule pas de jugements de valeur ou de critiques explicites à l'égard de notre figure, dans son ouvrage imposant consacré à la métaphore proustienne Roderich Billerman donne à entendre, quant à lui, que la comparaison marque chez Proust un état intermédiaire, inabouti, sinon défectueux, de l'image palimpsestique que réalise la véritable métaphore, et serait employée pour exprimer la fragmentation d'une expérience que la vision artistique ne parvient pas encore à synthétiser⁴⁸.

Ainsi, au lieu de susciter des interrogations, la structure motivée et explicite qu'assume volontiers l'image analogique dans la trame scripturale de la *Recherche* semble engendrer des perplexités, voire une déception prête à se tourner en reproche : les créations verbales du théoricien de la métaphore ne seraient-elles finalement que cela, de laborieuses et prudentes comparaisons ?

Du côté de l'ouverture se situent en revanche ces critiques qui, moins conditionnés par l'influence des taxinomies rhétoriques, ont reconnu comme une donnée évidente et irrécusable du texte – sans en conclure pour autant à un manque d'audace ou à un excès de précautions de la part de l'auteur – qu'à l'enseigne prestigieuse de la métaphore Proust loge sans distinction des réalisations textuelles variées et que, par conséquent, l'expression métaphorique puise dans le réservoir plus ample de figures d'analogie. Dans son étude pionnière et incontournable sur le style de Proust, le stylisticien allemand Leo Spitzer n'a pas manqué de relever (non sans qu'un brin de condescendance n'affleure au travers de l'épithète « vieillotte ») que Proust met fréquemment à contribution « la forme plutôt vieillotte du *comme*, de la comparaison achevée », ce qui lui

⁴⁴ G. Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, 1963, p. 201-202.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ « sont rarement des créations spontanées et effervescentes ; elles sont plutôt des comparaisons soigneusement soupesées et construites de façon logique » (nous traduisons). V. Graham, *The Imagery of Proust*, New York, Barnes&Noble, 1966, p. 250.

⁴⁷ M. Sandras, « Proust et la prose », *Cahiers Textuel*, n. 23, 2001, p. 21.

⁴⁸ Voir R. Billerman, *op. cit.*, p. 357 et 365.

permet de « poser ses images séparément, avant de les coupler en quelque sorte sous nos yeux »⁴⁹ ; en outre, Spitzer a été l'un des premiers à mettre en avant un trait tout à fait spécifique et important des comparaisons proustiennes, à savoir la longueur souvent démesurée de certains comparants, qui finissent même par « s'écarter] du récit proprement dit » et se rapprochent pour cela des célèbres parallèles homériques.

En des temps plus récents, les travaux d'autres spécialistes ont ouvert la voie à une approche moins révérencielle et moins littérale de la doctrine proustienne de la métaphore et ont surtout encouragé un élargissement du champ d'investigation vers ces figures qui, délaissées par les commentateurs, fleurissent néanmoins dans le style de Proust, à l'ombre de la reine des tropes⁵⁰. En sus des observations succinctes contenues dans son plaidoyer déjà cité contre la rhétorique restreinte, l'apport essentiel de Gérard Genette à l'étude de la « figuratique » proustienne, pour reprendre son propre terme, a consisté en la mise en valeur du fondement métonymique de nombreuses métaphores de la *Recherche*, ainsi que de l'importance des relations de contiguïté pour la fabrication des analogies ; toujours dans son célèbre essai « Métonymie chez Proust »⁵¹, le narratologue a souligné aussi « la préférence marquée de Proust pour les métaphores ou les comparaisons suivies » et la rareté conséquente des « rapprochements fulgurants en un seul mot auxquels la tradition classique réserve exclusivement le terme de métaphore »⁵². Dans la même logique d'ouverture et de nuancement de la terminologie proustienne, Jean Milly a insisté, aussi bien dans son ouvrage *Proust et le style* que dans l'entrée « style » qu'il a rédigée pour le *Dictionnaire Marcel Proust*, sur la nécessité d'attribuer au terme *métaphore* un sens très large, en arrivant même à postuler que la « métaphore-type » chez Proust « revêt l'aspect de la comparaison, celui de l'égalité posée, celui de l'alliance de mots »⁵³.

En outre, bien qu'il ne s'agisse pas d'une étude stylistique et que, de ce fait, les deux figures qui nous occupent ne soient pas évoquées explicitement, la mise en valeur de la notion de juxtaposition opérée par Georges Poulet dans son analyse de l'espace proustien⁵⁴ mérite d'être rappelée ici, car elle contribue à notre avis à relativiser le rôle dévolu dans l'esthétique de la *Recherche* au principe de superposition, équivalent du mécanisme de substitution qui, d'après la tradition, est le propre de la métaphore. En opposant à la con-fusion et au recouvrement vertical des images qu'entraîne la superposition la « simultanéité des réalités conjointes »⁵⁵ horizontalement par la juxtaposition, le critique semble suggérer tacitement un avantage potentiel que le dispositif de la comparaison pourrait présenter par rapport à la verticalité paradigmatique de la métaphore : la possibilité pour la pensée de présenter « isolément, distinctement, et néanmoins simultanément, au regard »⁵⁶ les éléments du réel, « dans une proximité qui ne serait pas une identité »⁵⁷.

⁴⁹ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 456.

⁵⁰ Dans cette mouvance, Jean-Marc Quaranta a pu soutenir que la « figure matricielle » du style proustien serait non pas la métaphore mais l'hypallage, figure qui restitue « en une unité sémantique et syntaxique l'unité de la perception », voir J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Champion, 2011, p. 306.

⁵¹ G. Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Seuil, 1972, p. 41-63.

⁵² *Ibid.*, p. 55.

⁵³ J. Milly, *Proust et le style*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴ Voir G. Poulet, *L'Espace proustien* [1963], Gallimard, 1982, et Id., « L'espace proustien », dans G. Cattai, P. Kolb (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust* [1962], Hermann, 2013, p. 75-94.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

Nous signalerons, pour finir, la parution en 2005 d'un article au titre éloquent, qui marque, après plusieurs siècles de dépréciation, la réhabilitation du mot *comme* et la remise à l'honneur de ses vertus poétiques. En lui conférant le statut d'un « morphème de poéticité »⁵⁸ et en analysant la diversité des propriétés morphosyntaxiques qu'il peut assumer au sein d'un même passage de la *Recherche* (en l'occurrence, la description du tableau des Creuniers par Elstir), Stéphane Chaudier étudie la façon dont l'opérateur d'analogie, souffre-douleur des rhétoriciens et des écrivains, contribue à la poéticité de la phrase proustienne et souligne également le potentiel poétique des mots grammaticaux. Ce travail fournit un éclairage intéressant sur la polyfonctionnalité et la richesse sémantique du mot *comme* (tour à tour opérateur d'analogie, modalisateur, ou évaluateur exclamatif rendant compte de « l'*ethos* d'un locuteur artiste »⁵⁹), même s'il convient de préciser que l'enjeu principal de l'auteur est moins d'examiner le fonctionnement figuratif de la comparaison chez Proust que d'interroger, par le truchement du relateur et de l'« agencement stylistique microtextuel »⁶⁰ qu'il supporte, le caractère esthétique et réflexif de la poéticité proustienne, ainsi que « l'activité de la pensée aux prises avec la question du beau »⁶¹.

Avant de tirer les conclusions qui se dégagent de ce court bilan critique, il nous semble intéressant de signaler une dernière contribution tout à fait *sui generis*, que l'on doit non pas à l'un des grands noms de la critique proustienne, mais à un jeune contemporain de Proust ; de toute évidence, la nombreuse équipe des futurs exégètes a été prise de vitesse, puisqu'à une époque non suspecte, bien avant que la publication du roman ne soit achevée, ce lecteur perspicace n'avait pas manqué de relever, à sa manière, l'abondance et la facture particulière des comparaisons proustiennes.

Au lendemain de l'attribution du prix Goncourt à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Louis Martin-Chauffier, étudiant à l'École des Chartes âgé alors de vingt-cinq ans, rédige, sous le coup de l'enthousiasme ressenti à la lecture des deux premiers volumes de la *Recherche* (les seuls parus jusque-là), un long pastiche de Proust, où il reproduit le ton et les contenus d'une lettre fantomatique de ce dernier au marquis de Saint-Loup⁶². Comme ce texte représente pour lui « le seul moyen de faire connaître [à Proust] son admiration », Martin-Chauffier décide de l'envoyer au romancier ; dans sa lettre de réponse, ce dernier félicite l'expéditeur et se dit profondément touché par cet écrit, alors même qu'il affirme sa sévérité à l'égard des pastiches et qualifie de faibles ou de stupides d'autres parodies de lui qui avaient circulé dans la presse⁶³. Il est aisé de supposer que, par-delà la justesse et la qualité de l'imitation, l'« enchantement » de Proust face à un tel témoignage d'appréciation tient d'abord à la reconnaissance d'une communion profonde d'intentions ; après s'être tant adonné, dans sa jeunesse, à l'exercice purgatif des pastiches pour s'affranchir de l'ombre tutélaire des auteurs admirés, Proust se voit maintenant l'objet d'un pastiche élaboré suivant une visée et une démarche

⁵⁸ S. Chaudier, « *Comme*, morphème de poéticité », *BIP*, n. 35, 2005, p. 105-116.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Le pastiche a été publié par Martin-Chauffier dans le volume *Correspondances apocryphes*, Plon-Nourrit, 1923, p. 117-149.

⁶³ « Votre pastiche a parachevé l'enchantement. Ce n'est pas un mince compliment. Je suis très sévère pour les pastiches. En particulier ceux que j'ai lus, et qui prétendaient m'imiter, m'ont paru d'une extrême faiblesse. Le vôtre est une rare et belle exception. » Voir *Corr.*, t. XIX, p. 83-84.

analogues à celles qui ont autrefois été les siennes. Il a en effet reconnu tout de suite que le texte de Martin-Chauffier ne se résume nullement à une caricature grossière, animée par un esprit de dérision, mais fait état au contraire d'une pénétration et d'une compréhension profondes de la vision que l'auteur aspire communiquer à travers son style. Proust constate ainsi avec délectation que son jeune pasticheur conçoit l'activité imitative du pastiche comme un hommage et s'en sert de la même façon que lui à l'époque de sa série sur l'affaire Lemoine, c'est-à-dire comme un morceau de critique (et de stylistique) en action, voué à percer les secrets d'une écriture⁶⁴ et à s'approprier « l'air de la chanson » qui court à travers les pages des auteurs admirés.

Or, l'aspect qu'il nous importe de retenir dans la réaction favorable de Proust est que, dans ses remerciements, il ne se limite pas à des éloges génériques, mais entre dans le détail du pastiche et se réjouit, plus spécifiquement, de deux réussites de son pasticheur. D'une part, il le complimente d'avoir su déceler « quelques particularités de syntaxe que je pense connues de nous deux seulement »⁶⁵, par quoi il fait sans doute allusion aux subordonnées en cascade, aux parenthèses et à la longueur des phrases, autant de traits que le pasticheur reconnaît et reproduit avec aisance. D'autre part, il déclare avoir apprécié la « façon délicieuse »⁶⁶ dont Martin-Chauffier s'est moqué de ses comparaisons. Cette affirmation est capitale pour nous, car elle atteste que, parmi les nombreuses tonalités qui composent la petite musique du style proustien, les comparaisons représentent à coup sûr l'une des notes les plus saillantes, tellement cristallines et répétées qu'elles frappent l'oreille sensible d'un lecteur averti comme Martin-Chauffier. En effet, ce dernier a non seulement relevé leur présence, mais a détecté, voire intériorisé leurs caractéristiques au point de pouvoir ensuite s'en moquer dans son pastiche, c'est-à-dire en exagérer, sur le mode de la surcharge, certaines spécificités formelles qui lui sont apparues comme autant de traits récurrents et idiolectaux.

Un bref extrait, que le romancier avait particulièrement savouré (« tout cela est à mourir de rire », déclare-t-il à propos de ce passage dans sa lettre de réponse⁶⁷), nous aidera à mieux saisir les raisons du ravissement du pastiché, ainsi qu'à mettre en valeur la clairvoyance du pasticheur, ayant deviné des typicités des comparaisons proustiennes qui apparaîtront aussi au cours de notre travail d'analyse :

Mais si la cause de cette irrégularité était, à première vue, flatteuse, l'irrégularité même de cette démarche tourmentait Mme de la Villetournois de plusieurs manières (de même qu'un homme décoré, sans aucun titre à l'être, et grâce à un passe-droit, sent à la fois la douceur de cette distinction, et l'injustice à laquelle il la doit, et éprouve, en même temps qu'une reconnaissance gênée, un bienveillant mépris à l'égard du ministre, son ami, qui abuse de sa fonction officielle pour s'acquitter à peu de frais, d'une dette personnelle, ou acheter son silence, ou s'assurer un appui futur dans quelque affaire où l'État n'aura rien à voir)⁶⁸

L'on ne peut s'empêcher de noter que le jeune auteur du pastiche s'éloigne quelque peu de son modèle en ce qui concerne l'usage du relateur *comme*, du moment qu'il opte, tant ici que dans les autres comparaisons de son texte, pour la locution *de même que* – moins fréquente chez Proust, mais perçue peut-être comme plus

⁶⁴ Au lendemain de la parution du *Côté de Guermantes*, Proust déclarera à nouveau sa stupeur face à la justesse de la critique de Martin-Chauffier, auquel il écrit : « qui trouverez-vous à nommer qui soit entré si parfaitement dans les intentions d'un auteur ? Vous me dérobez mes secrets, vous vous faites un jeu de pénétrer dans mon clair-obscur, vous êtes mon médium. » *Ibid.*, t. XX, p. 96.

⁶⁵ *Ibid.*, t. XIX, p. 84.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Voir *Correspondances apocryphes*, op. cit., p. 124-125.

idone pour introduire des rapprochements développés. Il n'en reste pas moins que, grâce à sa sensibilité stylistique aigüe, Martin-Chauffier décèle et de reproduit avec justesse, en les exaspérant à peine, certains traits qui, en raison précisément de leur présence dans ce pastiche, s'annoncent comme emblématiques de l'emploi proustien de la figure : la large ouverture de compas de la comparaison, pour reprendre une expression de Proust, la longueur souvent anormale des comparants, leur tendance à s'autonomiser et à s'affranchir du comparé au fur et à mesure que leur extension augmente, le détachement du point de repère dans une parenthèse, ainsi que, plus généralement, une certaine complication dans la construction des rapports analogiques, d'autant plus difficiles à saisir si le comparant est long et sinueux.

Le bref parcours critique que nous venons d'esquisser nous aura donc fourni assez d'éléments pour nous convaincre que la primauté incontestée de la métaphore dans l'imaginaire rhétorique, linguistique et proustien n'interdit pas qu'il y ait des bonnes raisons pour s'intéresser au foisonnement de comparaisons en *comme* dans l'écriture de Proust. Bien au contraire, c'est précisément au vu de cette suprématie et de cette valorisation théorique de la métaphore qu'un recours si systématique à la comparaison a de quoi surprendre et aiguïser notre intérêt. Il mérite d'autant plus d'être interrogé qu'il met au jour une tension dialectique entre la théorie esthétique qui inspire l'œuvre littéraire et la pratique scripturale par où elle se réalise, et fait même planer un soupçon d'incohérence sur la doctrine dogmatique de la métaphore que, par le biais de son narrateur, Proust expose à la fin du roman. Cette contradiction a été relevée par nombre de critiques⁶⁹, mais ses implications n'ont pas été suffisamment approfondies jusqu'à présent. Nous avons vu que, au moins depuis les travaux de Genette, l'intuition d'un emploi quelque peu impropre et non orthodoxe de l'étiquette prestigieuse de métaphore de la part de Proust, tout comme le constat de la nature explicite de ses métaphores ou de l'inclusion sous cette désignation d'autres procédés figuratifs, constituent des acquis bien établis au sein de la critique proustienne. Il nous semble toutefois que ces acquis ont vite assumé le statut d'une évidence, pour ne pas dire d'un truisme, sans qu'il y ait eu pour autant de véritable discussion autour des problématiques et des failles qui émergent en filigrane dans le discours de Proust, et sans qu'on ait questionné en profondeur les tenants et les aboutissants des choix stylistiques de l'écrivain. Si l'on voulait employer une image médicale, on dirait que les symptômes ont été identifiés, mais que le diagnostic est resté lacunaire. On a clairement déterminé que, chez Proust, une métaphore n'est pas qu'une métaphore, et n'est surtout pas la métaphore immortalisée par la tradition rhétorique. Mais pourquoi alors autant de comparaisons en *comme* ? Pourquoi Proust privilégie-t-il de façon si massive cette figure, et non pas une autre ? Comment la comparaison s'accorde-t-elle à un projet littéraire et à une entreprise créatrice qui a néanmoins dans la métaphore son centre irradiant ?

Une analyse en trois étapes

C'est donc à ces questions toutes simples, pour ne pas dire naïves, et qui s'annoncent néanmoins riches de suites, que nous nous proposons de répondre dans le cadre de la présente étude. Cependant, avant de

⁶⁹ Voir aussi S. Duval, « Une "farce poétique : les anneaux du style et les alliances de l'humour », *BIP*, n. 37, 2007, p. 122-124.

s'attacher aux spécificités et au rôle esthétique et stylistique que remplissent les comparaisons en *comme* dans la *Recherche*, une autre question, si possible encore plus banale et plus essentielle que les précédentes, mérite d'être posée : qu'est-ce qu'une comparaison ? Opération cognitive et langagière de base, outil largement utilisé dans les textes écrits aussi bien qu'à l'oral, la comparaison présente néanmoins des réalisations multiples et des spécificités linguistiques que nous nous devons d'élucider avant d'aborder le corpus proustien et qui seront traitées dans la première partie de ce travail. Celle-ci expose les préalables méthodologiques de notre analyse stylistique et s'articule en deux volets, l'un linguistique et l'un rhétorique, que nous concevons non dans une optique de cloisonnement mais d'interaction, dans l'espoir de mieux cerner une figure qui n'est pas aussi transparente qu'on le penserait.

À l'interrogation faussement tautologique et ouvertement polémique de Voltaire, arguant dans *Micromégas* que « la nature est comme la nature. Pourquoi lui chercher des comparaisons ? »⁷⁰, nous opposerons les assises solides de la linguistique et illustrerons dans un premier temps la structure morphosyntaxique, la typologie ainsi que le fonctionnement de la comparaison ; cet approfondissement nous permettra d'acquérir les outils interprétatifs et d'élucider les critères formels suivant lesquels nous départagerons les comparaisons susceptibles d'engendrer un « effet d'image »⁷¹, pour reprendre la formule de Pascal Mougin, des rapprochements qui en revanche mettent en jeu des opérations tenant du constat ou de l'évaluation, mais ne participent pas de l'usage « saillant »⁷² du langage. Ensuite, notre investigation se bornant – si tant est qu'on puisse employer ce terme, compte tenu de l'ampleur du corpus – aux comparaisons qui sont introduites par le relateur *comme*, morphème aussi courant que polymorphe, nous nous pencherons sur le statut, les fonctions et les différentes nuances que cette conjonction peut assumer en discours, ce qui nous permettra notamment d'exposer les critères ayant déterminé la sélection des occurrences retenues pour le commentaire stylistique.

Dans un troisième temps, la comparaison sera abordée dans une perspective non plus linguistique mais rhétorique, afin d'éclaircir les spécificités et les visées qui la caractérisent en tant que figure de style. Si les notions et les mises au point de la linguistique nous aurons fourni les outils nécessaires pour identifier les faits langagiers, soit les occurrences textuelles des comparaisons figuratives, ainsi que les facteurs qui sont à l'origine de représentations excédant la signification « qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique »⁷³ des matériaux de la langue, en arpentant le champ de la rhétorique nous approfondirons les fonctions, les visées et les rôles discursifs que cette discipline a attribué depuis ses origines à la comparaison. Grâce à ce parcours diachronique, nous rassemblerons un bouquet de traits stables qui nous permettront par la suite de déterminer si les comparaisons figuratives de la *Recherche* répondent aux représentations traditionnelles ou bien si elles les dépassent et relèvent d'une conception originale et révélatrice de l'esthétique proustienne. Notre point de départ seront les sources classiques incontournables, dont les principes ont constitué le soubassement de toutes les doctrines qui se sont succédées jusqu'à nos jours ; ensuite, nous aborderons les traités les plus prégnants

⁷⁰ Voltaire, *Micromégas, histoire philosophique*, dans *Romans et contes*, texte établi par F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 22.

⁷¹ Formule qui reprend le titre de l'ouvrage de Pascal Mougin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997.

⁷² M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours* [2005], Champion, 2014, p. 31 et *passim*.

⁷³ G. Molinié, *La Stylistique*, PUF, 2004, p. 82.

des rhéteurs du XVIII^e et XIX^e siècle, pour aboutir enfin aux manuels et précis contemporains. Ce faisant, nous souhaiterions dresser un tableau qui, à défaut d'être exhaustif, puisse faire ressortir les valeurs et les effets de sens propres à notre figure et nous permette également de dégager les spécificités de la comparaison figurative en relation – ou plutôt en opposition – à la métaphore.

À ce propos, le bref aperçu donné au début de cette introduction au sujet de la concurrence hiérarchique entre les deux figures suggère que les problématiques liées au rapport et à l'affinité entre métaphore et comparaison vont constituer un point épineux et central pour notre travail. C'est pourquoi nous consacrerons le quatrième chapitre de notre première partie à la présentation des principales théories linguistiques de la métaphore, lesquelles mentionnent aussi la comparaison mais dans une optique essentiellement contrastive et distinctive. Nous examinerons quelques arguments des auteurs qui plaident pour une diversification des deux procédés figuratifs et tenterons de démontrer que, tout en étant justifiée sur le plan théorique, cette thèse se voit récusée par la théorie de la métaphore (ainsi que par la pratique de la comparaison) que Proust expose dans la leçon d'esthétique du *Temps retrouvé*.

Une fois ces préliminaires méthodologiques posés, nous procéderons dans notre deuxième partie à l'étude détaillée des comparaisons en *comme* de la *Recherche*. Le décompte manuel que nous avons effectué au moment d'établir notre corpus confirme l'impression spontanée d'une omniprésence de la figure : dans le roman proustien, le nombre de comparaisons figuratives introduites par *comme* s'élève à plus de 2000 occurrences, réparties de façon équilibrée sur l'ensemble des sept volumes. Nous n'avons pas enregistré de pics ou de diminutions importants, excepté un léger fléchissement dans les deux dernières sections, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*⁷⁴, ce qui nous autorise à affirmer que la comparaison est un élément à la fois capital et stable du style de Proust, qui se maintient au fil des époques, en dépit et par-delà les évolutions qu'on a pu par ailleurs relever dans son écriture⁷⁵.

Comment traiter un corpus si riche ? Selon quels critères convient-il d'organiser les données issues de l'examen du texte, de sorte qu'elles puissent mettre en lumière des tendances, des caractéristiques récurrentes, en continuité avec la tradition rhétorique ou avec des pratiques d'époque, ou révéler au contraire des originalités propres à l'emploi proustien des comparaisons ? Pour ce qui est des textes littéraires, le commentateur se trouve en général face à plusieurs alternatives, et son choix dépendra essentiellement de la manière dont il conçoit la configuration comparative. Si l'on considère par exemple que le foyer de la figure se situe au niveau du comparant, il est probable que l'on optera pour un classement thématique, visant à recenser les catégories lexicales, sémantiques et expérientielles dans lesquelles l'écrivain puise pour fabriquer

⁷⁴ Cette diminution ne dépend pas d'un choix stylistique mais est due simplement au fait que les deux derniers volumes sont plus brefs. Le calcul du nombre de comparaison par page confirme d'ailleurs la régularité du phénomène, puisque l'on oscille entre un maximum d'une comparaison par page (dans *Du côté de chez Swann*) et un minimum d'une comparaison toutes les 1,75 pages (dans *Albertine disparue*). Pour les pourcentages précis, voir le graphique 1 en annexe.

⁷⁵ Jean Milly a souligné les changements intervenus dans le style de Proust depuis *Les Plaisirs et les Jours* et ensuite entre les premiers et les derniers volumes de la *Recherche*, et affirme que son « attitude stylistique et littéraire a évolué » dans la mesure où la poursuite de la vérité psychologique et des lois générales paraît l'emporter sur l'élan poétique du style (voir J. Milly, *Le Style de Proust*, *op. cit.*, p. 134-135). Bien que ce changement de priorités soit confirmé par la correspondance proustienne des années 1920-1922 (voir par exemple la lettre à A. Lumbroso du 14 mai 1920, *Corr.*, t. XIX, p. 265, à Paul Souday de janvier 1921, t. XX, p. 47, ou à Gaston Gallimard du 27 septembre 1921, t. XX, p. 478), nous montrerons que l'emploi des comparaisons échappe à cette tendance.

ses analogies et tisser des réseaux motiviques qui concourent à la construction de son « mythe personnel »⁷⁶. Cette orientation méthodologique privilégie donc l'un des deux termes au détriment de leur relation, et aboutit volontiers à l'élaboration de longues listes de comparaisons tirées des domaines les plus divers⁷⁷ (monde animal ou végétal, corps, histoire, technique, etc.) ; elle permet de se pencher sur les différentes modulations qui régissent l'apparition d'une seule de ces images dominantes et de déterminer son poids dans l'univers de l'auteur traité.

Si cette approche a l'avantage d'établir des recensements exhaustifs, utiles pour saisir les contours de l'imaginaire d'un écrivain, et constituant d'ailleurs des mines d'informations pour des investigations stylistiques ultérieures, dans le cas de notre travail elle présente au moins deux inconvénients majeurs. Étant donnée la culture encyclopédique et l'éclectisme de l'esprit proustien, rien n'aurait *a priori* interdit d'analyser et de classer sous un angle qualitatif et quantitatif les nombreuses comparaisons que notre auteur emprunte aux domaines de l'art, de la littérature, de la botanique, de la technique, de la médecine et à bien d'autres champs du savoir. Pourtant, cette piste a déjà été explorée dans des travaux antérieurs, tant sous forme de monographies proposant un répertoire complet des thèmes et des images qui jalonnent le roman⁷⁸, que dans le cadre plus circonscrit d'articles ou d'ouvrages consacrés à une image en particulier⁷⁹. Il nous semble en outre que les perspectives ouvertes par une telle démarche s'avèrent somme toute limitées. S'il est vrai qu'elles permettent de mieux saisir l'importance qu'ont certains objets et certaines manifestations du sensible dans le paysage personnel proustien, et d'apprécier de surcroît à quel point la *Recherche* est cette œuvre d'art total que rêvait de faire son auteur, une analyse de ce genre risque pourtant de se révéler insuffisante lorsque l'enjeu est d'évaluer le rôle joué par la comparaison chez un écrivain qui conçoit le style comme l'incarnation d'une vision originale et la manifestation tangible de la relation que le sujet entretient avec le réel. Un réel qui, ne l'oublions pas, est conçu comme une trame de rapports entre disparates, entre fragments discontinus, incohérents en apparence, que l'artiste arrive à recomposer par la puissance même de son geste créateur.

En jetant un pont, cognitif et langagier, entre deux entités différentes, la comparaison se configure essentiellement comme un acte de mise en relation, de jonction, dont le résultat et l'interprétation ne peuvent être réduits à l'un seul des deux pôles qui la constituent. Nous touchons là à l'autre défaut principal des classements thématiques : en se focalisant de façon prépondérante sur les comparants et leurs catégories d'appartenance, ces analyses finissent par perdre de vue le mécanisme de transfert isotopique et le jeu

⁷⁶ L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie Humaine*, Klincksieck, 1976, p. 72. Dans cette étude, les nombreuses images présentes dans le corpus balzacien sont réunies en trois grandes catégories, les métaphores du jeu, du patriarcat et du corps, classement qui permet à l'auteure de démontrer la cohérence et l'unité de l'univers romanesque balzacien et d'un imaginaire totalisant où se mêlent codes culturels, archétypaux, historiques et où domine le principe unitaire énergétique.

⁷⁷ Voir à titre d'exemple l'étude très détaillée, mais aux conclusions peu incisives, de M. Lethonen sur *L'Expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Société Néophilologique, 1964.

⁷⁸ Nous rappelons, entre autres, les ouvrages de V. Graham, *The imagery of Proust*, *op. cit.* ; R. Celly, *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*, Gallimard, 1935 ; J. Mouton, *Le Style de Proust*, *op. cit.*, ch. III, p. 65-111 ; M. Mein, *Thèmes proustiens*, Nizet, 1979 ; M. Magill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications Inc., 1991.

⁷⁹ A. Ushiba, *L'image de l'eau dans À la recherche du temps perdu, évolution et fonctionnement*, doctorat de 3e cycle, Paris IV, 1976 ; P.-L. Larcher, « Les images de la lanterne magique », *BMP*, n. 10, 1960 ; T. Suzuki, « La croyance en mouvement : les images de la mer et de l'atmosphère », *BIP*, n. 40, 2010 ; M. Watroba, « Figures d'épreuve. Proust et la chirurgie », *Littérature*, n. 126, 2002, p. 40-60.

d'influences réciproques que les deux termes exercent l'un sur l'autre, aspects qui sont pourtant au cœur de la nature relationnelle de la comparaison⁸⁰. Le comparé est de fait obliéré et le procès ou la qualité communs sur lesquels est axé le rapprochement sont également négligés au profit du seul constituant à droite de *comme*, ce qui empêche d'ailleurs d'appréhender la complexité des connexions analogiques mises en œuvre par la figure. C'est pourquoi – compte tenu de la diversité de réalisations rencontrées au cours de notre enquête et de l'importance que la notion même de rapport a chez Proust – nous avons écarté l'option thématique et nous avons décidé de structurer notre commentaire des comparaisons selon d'autres critères. Sans négliger les aspects plus proprement sémantiques et lexicaux, nos catégories prennent en compte aussi des facteurs d'ordre morphosyntaxique ayant trait à la nature, substantive ou phrastique, des deux termes, à leur agencement, ou encore au lien qui les unit au motif de la comparaison, dans le but de mettre en évidence les traits distinctifs et les effets stylistiques propres à chaque classe et de montrer aussi la richesse d'une figure trop souvent réduite aux formules rebattues des précis de rhétorique.

La méthode de classification et les catégories que nous avons adoptées pour systématiser nos occurrences sont une reprise, ajustée au corpus proustien, de la taxinomie élaborée par Michel Murat dans son ouvrage sur la poétique de l'analogie dans *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq⁸¹. Ce travail a le mérite préalable de s'asseoir sur une conception large de l'analogie, qui ne se limite pas aux seules réalisations métaphoriques mais inclut aussi d'autres figures à l'intérieur d'un *continuum* allant des formes les plus explicites (les gloses épilinguistiques du type « je compare X à Y ») aux plus hermétiques (les métaphores), la comparaison et les formes modalisées représentant quant à elles des degrés intermédiaires. Le postulat d'une continuité entre les différentes figures au sein d'une même "famille" analogique amène l'auteur à élaborer une « systématique des figures d'analogie dont les principes de classement et d'analyse [...] ont une valeur générale »⁸² et dont les paramètres descriptifs se veulent assez objectifs et assez souples pour pouvoir être appliqués à d'autres corpus, comme l'indique d'ailleurs le terme *poétique* choisi dans le titre. C'est bien cette généralité et cette souplesse du système développé par Murat que nous avons constatée au fur et à mesure que nous avançons dans le repérage des occurrences de la *Recherche* et que nous nous apercevons des nombreuses convergences entre les traits que nous commençons à reconnaître comme typiques des comparaisons proustiennes et les cadres morphosyntaxiques mobilisés dans l'analyse du corpus gracquien⁸³.

Le premier critère distributionnel qui entre en jeu dans le classement des comparaisons élaboré par Murat⁸⁴ tient à la nature substantive ou phrastique des deux constituants et permet de différencier les occurrences qui mettent en regard deux entités ponctuelles de celles qui rapprochent deux situations ou états de choses ; les unes sont appelées par l'auteur comparaisons « syntagmatiques », les autres comparaisons

⁸⁰ Nous renvoyons sur ce point à l'article d'I. Tamba-Mecz, « À propos de la signification des figures de comparaison », *L'Information grammaticale*, n. 1, 1979, p. 16-20 et à son ouvrage *Le Sens figuré : vers une théorie de l'énonciation figurative*, PUF, 1981.

⁸¹ M. Murat, "Le Rivage des Syrtes" de J. Gracq. *Poétique de l'analogie*, Corti, 1983.

⁸² Id., « Poétique de l'analogie », *L'Information grammaticale*, n. 26, 1985, p. 41.

⁸³ On peut se demander si la possibilité d'appliquer avec succès, quoique non sans retouches, au matériel proustien le classement que Murat a mis en place à partir d'un corpus gracquien ne tient pas à l'affinité profonde qui lie les deux écrivains et à l'influence que l'œuvre de Proust a exercée, de façon plus ou moins souterraine, sur le style et la production de Gracq. Sur ce point, voir L. Fraisse, « Changement de paysage. Les réécritures de Proust dans les récits de Gracq », *Proust dans la littérature contemporaine, Marcel Proust Aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 13-37.

⁸⁴ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 139-166.

« phrastiques ». À la suite de la macro-distinction proposée par Gérard Genette⁸⁵, Murat opère une subdivision ultérieure des formes comparatives syntagmatiques sur la base de la présence ou de l'absence dans la phrase du lien commun qui légitime et éclaire le rapprochement entre les termes. Dans le premier cas, la comparaison sera *motivée*, puisque le verbe ou l'adjectif porteur du *tertium comparationis* est explicité et rattaché au comparé, alors que le motif est ellipsé dans la partie comparante ; en revanche, si le fond commun qui justifie la mise en relation doit être déduit au moyen d'inférences, la comparaison sera *non motivée* et la place du motif sera remplie par le verbe *être* en fonction de copule. Les comparaisons motivées font l'objet d'une partition ultérieure en quatre sous-types, deux symétriques et deux dissymétriques, sur la base d'un critère qui est rarement pris en compte dans les études sur la comparaison mais qui contribue à ouvrir des perspectives intéressantes et novatrices sur notre figure. La symétrie est évaluée au niveau de la relation qui se noue entre chaque membre nominal et le verbe en facteur commun, relation qui peut être d'ordre métaphorique ou non métaphorique. Dans la catégorie appelée *comparaisons pures*, l'auteur classe les exemples où la relation que chaque substantif entretient avec le motif est d'ordre non figuré, c'est-à-dire que les deux couples *N1+V/être Adj* et *N2+V/être Adj* forment des locutions de sens propre, alors que dans les *comparaisons métaphoriques* ces mêmes couples constitueront des métaphores verbales ou adjectivales jointes par le relateur *comme*. La description des configurations dissymétriques mobilise, quant à elle, la notion de syllepse⁸⁶ pour rendre compte de l'interaction féconde qui s'établit entre comparaison et métaphore à chaque fois que la connexion du verbe ou de l'adjectif avec l'un des deux termes nominaux confère aux premiers une acception figurée et produit ainsi une rupture d'isotopie. Quand la relation métaphorique concerne la cellule constituée par le comparé et le motif, Murat parle de *métaphore réduite*, tandis que si l'orientation est spéculaire et que le sens figuré naît de la combinaison du motif avec le comparant, il s'agira d'une *métaphore induite*⁸⁷. Le binarisme propre à la structure comparative se voit ainsi en quelque sorte redoublé, puisque les rapports syntactico-sémantiques à évaluer dans la phase d'interprétation ne se limitent pas au noyau analogique constitué par les deux substantifs mais concernent aussi le nœud que chacun d'eux forme avec le motif.

Si l'ossature générale de cette typologie s'est donc révélée efficace et transposable à l'étude stylistique des comparaisons chez Proust, l'ampleur et la variété des données recueillies nous ont pourtant rendue consciente du fait que, empruntée telle quelle, la grille de Murat ne suffisait pas pour rendre compte des spécificités de notre matériel et que des ajustements s'imposaient, à la fois sur le plan terminologique et dans le nombre même des catégories. D'abord, l'appellatif *syntagmatique*, utilisé pour indiquer le statut nominal des deux termes confrontés et pour marquer l'opposition avec les comparaisons phrastiques, nous a paru d'emblée opaque et en passe d'être confondu avec le sens usuel qu'il a en linguistique depuis les travaux de Saussure⁸⁸. C'est pourquoi nous avons opté pour une dénomination plus transparente, renvoyant de façon

⁸⁵ G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 158-171.

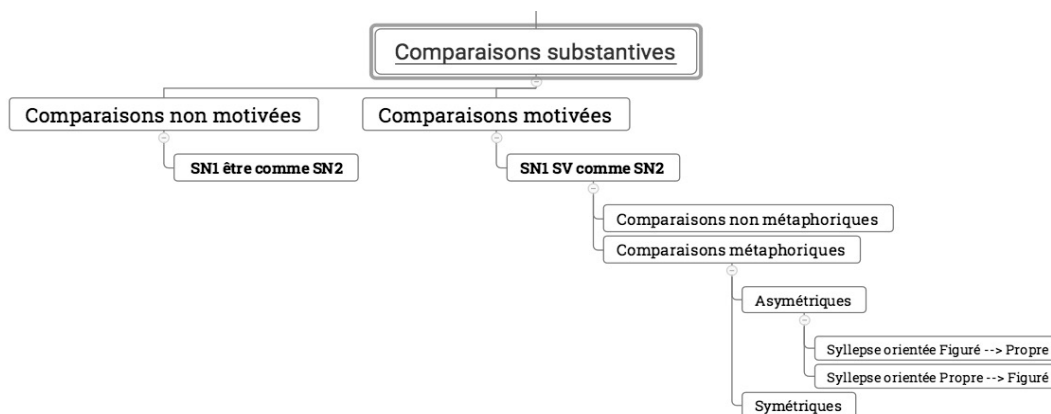
⁸⁶ Voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 140 ; pour la définition de syllepse oratoire dans le cadre de la comparaison, voir *infra*, I^e partie, p. 50.

⁸⁷ Les termes « réduite » et « induite » se réfèrent au rôle que joue le comparant vis-à-vis de la métaphore verbale ; dans le premier cas, le comparant aide au décryptage, soit à la « réduction », de la métaphore car il réactive le sens propre du motif ; inversement, si le comparant n'est pas indexé sur l'isotopie du verbe mais est allotope à celui-ci, il induit l'interprétation métaphorique. Voir *ibid.*, p. 150-151.

⁸⁸ Nous pensons évidemment à l'opposition entre l'axe syntagmatique, le long duquel se déroule « tout rapport existant entre deux ou plusieurs unités apparaissant effectivement dans la chaîne parlée », et l'axe paradigmatique, décrivant les

immédiate à la catégorie grammaticale des comparandes, et parlerons donc de *comparaisons substantives*.

Pour ce qui est de la famille des comparaisons motivées et de ses quatre sous-types, les dénominations forgées par Murat ont le mérite indiscutable d’être concises et efficaces sur un plan strictement taxinomique, mais elles pèchent à nos yeux par défaut de clarté et par une excessive focalisation sur la composante métaphorique de la comparaison. Parler de métaphore réduite ou induite revient en effet à braquer les feux sur la relation figurée qui s’établit entre le motif et le comparé et/ou le comparant, alors qu’on risque d’oublier que c’est premièrement à l’intérieur d’un cadre comparatif et grâce à la connexion verbalisée par *comme* que surgit la métaphore. En outre, le qualificatif *pures* appliqué aux comparaisons non métaphoriques, où la charge figurative découle exclusivement du rapprochement des termes nominaux, est pourvu d’une connotation axiologique qui autorise à supposer que seules ces formes constituent des comparaisons en bonne et due forme, et que les autres catégories accueilleraient en revanche des réalisations “impures” ou déviantes. Or, étant donné que la caractéristique distinctive de cette sous-classe consiste en l’absence de toute contamination métaphorique au niveau du lien entre le motif et les comparandes, il nous semble préférable d’adopter une dénomination *ex negativo*, soit *comparaisons non métaphoriques*, et d’étendre l’emploi du pendant positif, *comparaisons métaphoriques*⁸⁹, à tous les autres sous-types, dont la spécificité réside précisément dans la présence simultanée des deux figures au cœur de la structure comparative. Suivant que la dimension figurée du motif s’actualise par rapport à l’un seul des tronçons de l’analogie (auquel cas il s’avérera le support d’une syllepse) ou soit au contraire bilatérale, nous distinguerons entre comparaisons métaphoriques asymétriques et comparaisons métaphoriques symétriques, et préciserons de surcroît pour les premières l’orientation du décodage de la syllepse : *figuré* → *propre*, si la métaphore s’origine de la connexion entre comparé et motif, *propre* → *figuré* si elle concerne le motif et le comparant⁹⁰. Notre classement des comparaisons substantives sera donc structuré selon le schéma suivant :



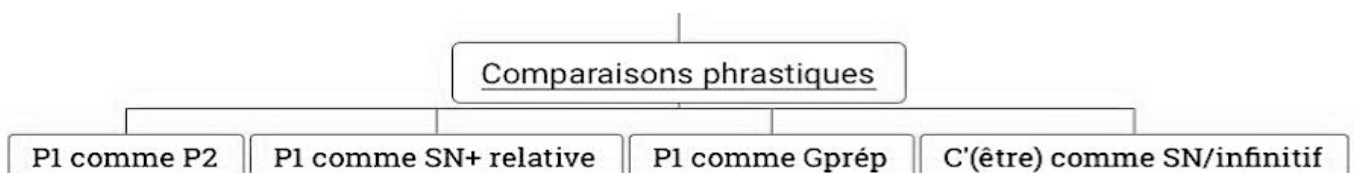
« rapports virtuels existant entre les diverses unités de la langue appartenant à une même classe morphosyntaxique et/ou sémantique », voir J. Dubois et *al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, respectivement p. 477 et p. 353.

⁸⁹ Nous sommes consciente que ces deux désignations peuvent paraître oxymoriques, si l’on se tient aux étiquettes de la rhétorique traditionnelle. Quitte à nous démarquer de l’orthodoxie rhétorique, ce que nous voulons souligner est la nature de la relation qui se crée entre le motif et les deux termes, car elle fournit un angle d’attaque nouveau (d’où les perplexités que suscite la dénomination) pour interpréter la comparaison figurative : celle-ci peut aussi enchâsser une métaphore à l’intérieur du cadre explicite en *comme*, à chaque fois que le motif noue une relation de sens figuré avec l’un des deux constituants.

⁹⁰ Quitte à pêcher par excès d’abstraction, nous préférons ne pas donner d’exemples dans cette introduction générale et nous limiter à l’illustration des formules qui décrivent les cadres syntaxiques de chaque catégorie. Les sections ultérieures combleront ce manque.

À défaut peut-être de concision, ces dénominations nous paraissent plus précises et plus franchement axées sur l'objet et le but de notre travail, qui n'est pas celui de produire une poétique des figures d'analogie ou de la comparaison, mais de rendre compte de façon exhaustive des nombreux aspects et modulations que cette figure présente dans l'écriture proustienne.

La structure phrastique de la comparaison affleure en surface à chaque fois que la partie comparante introduite par *comme* coïncide avec une phrase complète, dotée d'un motif qui peut se limiter à la simple reproduction du verbe de la matrice, ou bien être différent. Au lieu de rapprocher deux substantifs, les comparaisons phrastiques mettent en regard deux situations ou deux états de choses dont le degré de correspondance est variable et s'avère souvent moins étroit que dans les comparaisons substantives, car l'analogie qui se met en place concerne la globalité des deux domaines ou situations confrontées, plutôt que chaque constituant. À la forme canonique, représentable par la formule *P1 comme P2*, Murat ajoute dans son relevé d'autres configurations qu'il considère comme « intermédiaires »⁹¹, puisqu'elles ne mettent pas en relation deux termes ponctuels, mais n'atteignent pas non plus la pleine réalisation phrastique. Il s'agit des cas où le syntagme nominal qui suit *comme* se voit expansé par une phrase relative plus ou moins étendue (*P1 comme SN+rel*)⁹², des formes où la place du comparant est tenue par une subordonnée ou un groupe prépositionnel à valeur circonstancielle (*P1 comme quand P2 / comme dans SN*), ou encore des structures en *c'est*, qui font état d'un déséquilibre flagrant dans la partie à droite du relateur, le comparé étant en effet réduit à un pronom démonstratif neutre (*c'[être] comme SN*, éventuellement expansé par une relative). Il apparaît que la subdivision de la classe des comparaisons phrastiques en ces trois sous-catégories est dictée par des paramètres d'ordre syntaxique qui permettent de différencier les cadres de réalisation des énoncés analogiques, d'où le choix de ne pas forger de termes spécifiques pour la définition de chaque groupe mais de se limiter à la formule schématique qui les décrit, comme le montre le tableau ci-dessus :



Nous n'apporterons donc aucune modification à cette partie de la grille de Murat, d'autant plus que Proust exploite toutes les possibilités syntaxiques offertes par la souplesse de la structure comparative et que, par conséquent, tous ces sous-types sont quantitativement bien représentés dans notre corpus. Sans trop anticiper sur la suite, et en se souvenant aussi des trouvailles du pastiche de Martin-Chauffier cité plus haut, nous dirions que c'est plus particulièrement au niveau des comparaisons phrastiques, ouvertes à toute forme d'expansion, de grossissement, aussi bien du côté du comparé que du comparant, que l'on saisit à quel point

⁹¹ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 158.

⁹² La présence d'une proposition complète, et souvent très développée, comme nous le verrons au moment d'aborder cette section, justifie à notre avis l'appartenance de cette sous-classe à la catégorie des comparaisons phrastiques, car l'apport de l'expansion ne se limite pas, dans la plupart des cas, à une simple complémentation du nom comparant, mais prend celui-ci comme point de départ pour déployer un scénario presque autonome. Voir *infra*, II^e partie, § 2.2.

l'usage proustien de la comparaison est surprenant, et en même temps cohérent avec son maniement original de la syntaxe et sa conception de la phrase.

L'adaptation du système de classement de Murat au matériel issu de notre relevé a comporté non seulement des ajustements de nature terminologique mais aussi l'ajout de deux catégories supplémentaires qui s'avèrent intimement liées à l'univers romanesque proustien. Il s'agit d'abord des comparaisons que nous avons appelées *gnomiques*, puisqu'elles empruntent le patron syntaxique et la visée pragmatique de la maxime, l'analogie étant en effet chargée d'exprimer une sentence ou une vérité générale à propos de l'homme. Du point de vue structurel, nous verrons que ces formes sont très proches des comparaisons non motivées, à une différence près : dans la comparaison gnomique, le *tertium comparationis* à la base du rapprochement est exprimé et coïncide en plus avec l'épilogue, l'explication légitimant la maxime, selon le schéma *SN1 être comme SN2 (, / . / :)*⁹³ X (où X peut représenter un syntagme nominal ou une proposition). L'autre catégorie qui vient s'ajouter aux comparaisons substantives, phrastiques et gnomiques est celle des comparaisons *méta-discursives*, dans lesquelles le rapprochement doit élucider non seulement une ressemblance entre choses ou situations mais révéler surtout, par le biais de l'analogie, les sentiments et les vérités psychologiques qui se tapissent dans les replis de l'énonciation, derrière les mots apparemment anodins des personnages. Cette classe ne se laisse pas réduire à une formule schématique fixe, puisque nous verrons que le comparé est sous-spécifié et que le comparant, le plus souvent de type phrastique, présente une longueur variable, mais que leur identification est possible en vertu de quelques constantes, par exemple la présence du discours direct et l'insertion du comparant à l'intérieur du discours attributif qui l'entoure. Même si nous aurions pu, à la rigueur, inclure ces deux sous-groupes dans les macro-catégories exposées plus haut – les comparaisons gnomiques en tant que variantes des formes non motivées et celles métalinguistiques à l'intérieur des structures phrastiques – il nous a paru préférable de les isoler pour mieux faire ressortir la fonction particulière qu'elles remplissent. Les premières offrent en effet un témoignage de la manière dont s'exprime le discours moraliste et essayistique de Proust⁹⁴ ; les secondes participent, quant à elles, de la mise en scène des personnages et du jeu entre verbal et non-verbal qui caractérise le traitement du langage dans la *Recherche*.

Enfin, lorsque le cadre comparatif enchâsse une subordonnée hypothétique introduite par *si* et ouvrant sur un univers autre, irréel et allotope par rapport à la situation actualisée par la phrase matrice qui tient lieu de comparé, nous parlerons de *comparaisons hypothétiques*, dont le schéma canonique est *P1 comme si P2*. Cette catégorie n'est pas un ajout de notre part, puisqu'elle figure aussi dans le classement de Murat, mais au lieu de l'inclure dans la section consacrée aux comparaisons, l'auteur préfère la traiter dans le groupe des « figures modalisées »⁹⁵, qui réunissent les formes de l'irréel de dire (du type « on dirait/ on aurait dit que ») et les « modalisateurs de la semblance » (verbes *sembler* ou *paraître* à la forme impersonnelle ou suivis d'un infinitif). Nous nous sommes dispensée de cette distinction ultérieure, qui non seulement aurait complexifié

⁹³ Les signes de ponctuation entre parenthèses indiquent que l'apparition du motif s'accompagne d'une pause prosodique qui peut être marquée typographiquement ou non. Voir *infra*, § 4.1.

⁹⁴ Sur ce point, nous renvoyons notamment à V. Ferré, « Entre essai et roman : la question des « lois » chez Proust » *BIP*, n. 42, 2012, p. 113-125 et à son ouvrage *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Champion, 2013. Voir aussi S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne : perspectives linguistiques et stylistiques*, Classiques Garnier, 2015.

⁹⁵ M. Murat, « Poétique de l'analogie », art. cit., p. 44.

davantage une grille déjà riche en classes et sous-classes, mais qui se serait surtout révélée superflue, notre relevé se limitant aux formes comparatives marquées par le relateur *comme* et excluant les formes analogiques modalisées.

La présentation et l'analyse des exemples seront enfin articulées en général selon une progression ascendante, allant des formes plus simples et plus proches du prototype qui représente chaque classe aux formes plus complexes et originales, affichant des écarts au niveau de la syntaxe (nombre ou ordre d'apparition des constituants) ou des particularités fonctionnelles qui dépassent les rôles traditionnellement dévolus à la comparaison.

À l'issue de cette deuxième partie, nous aurons ainsi dressé un tableau si possible exhaustif des formes variées et singulières que la comparaison en *comme* assume dans l'écriture de Proust, et nous aurons pu également tirer des conclusions quant aux visées esthétiques et stylistiques que l'écrivain poursuit par son biais. Une fois cette étape atteinte, et forte des données recueillies au cours de l'analyse des occurrences, il s'avérera nécessaire d'élargir notre champ d'observation, afin de pouvoir évaluer l'incidence et le rôle que la comparaison joue non plus au niveau du micro-contexte de la phrase, mais dans le macro-contexte de l'œuvre. Nous soutiendrons notamment que, loin de se cantonner à un ornement surajouté, ou à un simple moyen d'explication didactique ou d'illustration, la comparaison se trouve exercer dans la *Recherche* une fonction de charnière entre les deux composantes complémentaires et indissociables que Proust pose, tout en les opposant, comme fondement du style : la technique et la vision.

En ce qui concerne le volet de la technique, il s'agira d'analyser une classe ultérieure de comparaisons en *comme*, qui n'a pas été incluse dans notre classement principal en raison de ses spécificités formelles et de la fonction particulière qui lui est dévolue dans l'économie de la *Recherche*. En effet, au fur et à mesure que nous avançons dans le recensement des occurrences, nous avons été frappée par plusieurs exemples où l'entité-repère occupant le poste du comparant n'est pas prélevée en dehors de l'univers fictionnel, mais renvoie à une portion du récit, c'est-à-dire à un épisode antérieur ou postérieur par rapport au moment où se déroule la situation tenant lieu de comparé. Ainsi remodelée, voire subvertie dans sa configuration canonique par le changement de statut du comparant (non plus désactualisé et non référentiel, mais ancré dans l'environnement romanesque), et assumant une portée intradiégétique, la comparaison se charge, nous semble-t-il, d'implications constructives et d'un poids structural tout à fait inédits ; de simple figure du discours, elle en vient finalement à participer du charpentage et de l'investissement technique qui sous-tend le roman. Il convient pourtant de préciser dès maintenant que par ce terme de *technique* – réduit dans le discours esthétique de Proust à une composante marginale et subalterne d'un style conçu comme vision – il faut entendre non pas les artifices rhétoriques et les virtuosités que les écrivains médiocres convoquent pour pallier leur manque de "sincérité" vis-à-vis des vérités à exprimer, mais les procédés et les dispositifs qui concourent à la composition d'un roman que Proust aspirait à construire comme une cathédrale, le pourvoyant d'une architecture à la fois solide, concertée et invisible. Dans la mesure où, comme nous le verrons en mobilisant les concepts éprouvés de la narratologie, la comparaison met en rapport, de façon plus ou moins exhibée, deux moments de la vie du héros-narrateur, et, conjointement, deux morceaux du roman qui la raconte, et qu'elle

accueille donc dans son empan des analepses (retours au passé) ou des prolepses (percées vers l'avenir), elle concourt au tissage d'un réticulé de symétries, d'oppositions, d'annonces et de préparations qui structurent les relations entre des personnages et des scènes souvent éloignées du récit. Nous soutiendrons alors que c'est aussi à même l'écriture, à travers cet emploi *sui generis* de la comparaison, que Proust trace la large ouverture de compas qu'il a conçue pour son ouvrage, et qu'il n'a cessé de défendre auprès de ses détracteurs, la courbe d'un Temps qui s'incorpore et devient visible non seulement par le truchement de l'intrigue et des personnages mais aussi par le style.

Dans le chapitre conclusif de notre travail, nous nous arrêterons sur la façon dont la comparaison en *comme* contribue à la conversion scripturale de la vision métaphorique qui informe la création littéraire proustienne. Dans le prolongement de certaines interprétations suggérées par l'étude stylistique, nous nous interrogerons plus avant sur la nature, ainsi que sur la signification, de l'acte de vision qui selon Proust s'extériorise dans l'œuvre d'art, afin de comprendre si et dans quelle mesure la comparaison en serait l'incarnation privilégiée. Nous postulerons que la démarche introspective et remémorative qui sous-tend la narration de la *Recherche*, autrement dit le voyage intérieur dans lequel l'artiste doit s'engager et qui culmine avec la (re)découverte des impressions premières, authentiques, par lesquelles se noue le rapport du sujet au monde, équivaut chez Proust à un acte de reconnaissance tendu vers les profondeurs invisibles qui constituent « la vraie vie », l'essence des choses et de soi. En nous penchant d'abord sur l'application proustienne du dispositif dramatique de l'*anagnorisis* théorisé par Aristote, ainsi que sur la phénoménologie des reconnaissances qui jalonnent la dernière partie du *Temps retrouvé*, nous parviendrons à extraire un faisceau de traits constitutifs qui nous autoriseront à opérer une transposition du mécanisme de la reconnaissance du plan narratif au plan métaphysique (nous verrons que la reconnaissance est, chez Proust, le seul mode pour le sujet d'accéder à une connaissance complète, épurée de l'imperfection des contingences) et mettront surtout au jour une affinité d'ordre cognitif et esthétique avec la structure de la comparaison.

Du moment qu'elle se configure comme une opération d'extraction d'un comparant à partir d'un comparé, soit comme la mise au jour d'une forme matérielle qui associe et synthétise les sensations hétérogènes éprouvées au contact d'une entité du réel qui se donne comme énigmatique, la comparaison peut être interprétée à notre avis comme la figure par excellence de la reconnaissance. Nous essaierons de montrer qu'elle constitue chez Proust le moyen qui transpose en écriture le processus d'anamnèse par lequel le sujet percevant découvre le revers invisible et l'altérité foncière de chaque chose, le résidu non analysé, ignoré et donc forcément nouveau, des impressions qui dessinent son univers intérieur, cette âme individuelle du créateur que le style révèle et que le lecteur peut à son tour reconnaître dans et par les comparaisons.

« Le caractère général des comparaisons dans un ouvrage est une marque certaine pour distinguer un poète doué d'un vrai génie de celui qui n'a reçu qu'une imagination stérile »⁹⁶, écrit Hugues Blair dans ses *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*. Au terme de ce parcours dans le vaste territoire des comparaisons en *comme* de la *Recherche*, et en considérant avec recul l'ensemble des matériaux recueillis, les lecteurs pourront se prononcer sur la catégorie où il convient de ranger Marcel Proust.

⁹⁶ H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, *op. cit.*, p. 305.

I.

La comparaison entre linguistique et rhétorique

1. Grammaire de la comparaison

1.1 Généralités

Un bref tour d’horizon des définitions que l’on peut rencontrer et – dans un curieux effet de miroir – comparer lorsqu’on se penche sur les ouvrages de linguistique consacrés à la comparaison, permet de dégager les quelques traits que voici : il s’agit d’une opération de l’esprit, d’un acte de pensée¹ qui procède par la confrontation abstraite de deux entités (êtres ou choses) ou de deux situations en vue d’en évaluer les différences et les similarités. La comparaison implique une activité complexe d’*ab-straction* des objets du cadre concret dans lequel ils sont insérés et d’*ex-traction* de leurs points communs qui engage le repérage perceptif (saisie par les sens) ou logique (évaluation objective de données d’ordre quantitatif) d’une ressemblance et qui peut se réaliser à travers des opérations intellectuelles diverses : confrontation à partir d’un pôle de référence, proportion ou évaluation². C’est pourquoi l’on peut affirmer, à la suite de Danielle Bouverot, que la comparaison se présente comme « un outil de la pensée proche de la pesée »³ : la mise en regard critique de deux termes jugées comparables présuppose en effet une démarche intellectuelle d’évaluation, l’activation de tout un ensemble de « processus cognitifs participant de la catégorisation »⁴ qui vise en dernière instance à maîtriser, voire à réduire par un coup de force l’hétérogénéité de phénomènes « posés à la fois comme identiques et différents »⁵.

Son marquage morphosyntaxique est explicite et confère au processus mental un équivalent langagier ; la comparaison s’avère ainsi être une manifestation visible du « travail de la pensée à même la langue »⁶, travail qui peut répondre à des visées purement pratiques (évaluer les caractéristiques de deux objets avant d’accomplir un choix ou de prendre une décision) ou bien s’inscrire dans un projet de création textuelle et littéraire. Quels sont donc les marqueurs et les actants qui concourent à l’expression d’une comparaison ? Dans ses réalisations canoniques, la comparaison met en jeu quatre éléments : un terme A, le comparé ; un motif⁷ B (de nature verbale ou adjectivale) en facteur commun ; un terme relateur de comparaison ; et enfin un terme C, le comparant. D’où la représentation schématique suivante :

A + B+ rel+ C

¹ Danon-Boileau et Morel, dans leur présentation au numéro thématique de *Faits de langues* consacré à la comparaison, estiment même que c’est « l’opération la plus commune de la pensée », *Faits de langues*, 5, 1995, p. 5.

² Sur ces opérations et leurs caractéristiques, voir P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l’expression*, Hachette, 1992, p. 361.

³ D. Bouverot, « Comparaison et métaphore », art. cit., p. 141.

⁴ C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit.

⁵ J. Cohen, « La comparaison poétique : essai de systématique », art. cit., p. 44.

⁶ S. Chaudier, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative » dans B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar, Mémoires d’Hadrien*, Rennes, PUR, 2014, p. 67.

⁷ Même si, dans l’écrasante majorité des travaux de linguistique consacrés à la comparaison, le terme en facteur commun est appelé « prédicat », le caractère complexe et délicat de cette notion – qui, dans son sens originel et logique, désigne “ce que l’on dit à propos du sujet” – nous induit à faire un choix terminologique différent. Au lieu de prédicat, nous préférons recourir au terme « motif », moins controversé et plus opportun dans le cadre de la comparaison, en ayant soin de préciser dans nos analyses la forme grammaticale qu’il assume tour à tour. Le terme « motif est emprunté à G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 164.

où : A = SN1/ P1

B = SV/Sadj

C = SN2/ P2

Avant de détailler les caractéristiques de chaque constituant, il convient de s'arrêter brièvement sur un point terminologique. Nous avons décidé d'adopter les dénominations qui reviennent le plus régulièrement dans les travaux de stylistique et d'appeler respectivement « comparé » et « comparant » les deux termes qui font l'objet du rapprochement. Dans les études linguistiques consacrées à la comparaison, on utilise souvent pour ces derniers l'appellation indifférenciée de « comparandes », et celle de « paramètre » pour le prédicat commun⁸ ; on rencontre aussi les désignations de « cible » pour le comparé⁹ et d'« échantil »¹⁰, « étalon » ou « standard » pour le comparant. Or, dans le cadre d'une étude stylistique portant sur un corpus littéraire, il nous semble préférable de choisir deux termes qui marquent plus nettement la distinction entre l'« entité repérée », à savoir le terme actualisé dans le texte et qui demande à être expliqué, et l'« entité-repère »¹¹, l'élément externe, souvent désactualisé, auquel est confiée l'explication. Nous reviendrons plus loin sur la question importante de l'orientation référentielle de l'opération comparative ; pour l'heure, nous voudrions préciser seulement que des dénominations telles qu'« étalon » ou « standard » ne conviennent pas à notre analyse car elles risquent de prêter à confusion, dans la mesure où elles attribuent au comparant un caractère objectif, quantitativement déterminable et fixe, qu'il ne possède pas toujours dans les comparaisons figuratives étudiées dans le corpus proustien.

Le **comparé** (SN1/P1) et le **comparant** (SN2/P2) sont deux constituants qui peuvent appartenir à des catégories grammaticales diverses (groupes nominaux, adjectivaux, adverbiaux, prépositionnels) ou coïncider avec deux phrases complètes, et revêtir n'importe quelle fonction dans la phrase (actancielle ou circonstancielle), pourvu qu'elle soit la même pour les deux termes. Alors que dans les structures comparatives de type phrastique l'homologie fonctionnelle des constituants rapprochés est aisément repérable, dans le cas d'une confrontation entre syntagmes nominaux celle-ci doit être inférée : si le terme comparé occupe la position du sujet dans la phrase principale, le comparant auquel il est rapproché assumera lui aussi la fonction de sujet de la sous-phrase qu'introduit le relateur de comparaison et qui, suite à l'ellipse du verbe et à l'effacement des éléments perçus comme redondants¹², se réduit souvent au seul constituant nominal de

⁸ C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op.cit., p. 18.

⁹ M. Desmets, « Constructions comparatives en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 34.

¹⁰ J. Damourette, E. Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1983, *passim*.

¹¹ C. Fuchs, op. cit., 2014, p. 22.

¹² Dans l'exemple construit de type quantitatif « Paul est plus intelligent que son frère », les éléments redondants qui subissent l'élision dans la subordonnée sont le verbe *être* et l'adjectif exprimant la qualité à la base du rapprochement. Leur rétablissement montre que les deux termes de la comparaison ont la même fonction de sujet dans les phrases principale et subordonnée : « Paul est plus intelligent que son frère [n'est] [intelligent] ». Le Goffic note à ce propos qu'« on ne retient le plus souvent du terme de comparaison [...] que ce qui est pertinent, c'est-à-dire ce qui permet de le poser, en l'individualisant dans sa différence avec le terme comparé », *Grammaire de la phrase française*, Hachette Supérieur, 1993, p. 395. H. Bonnard est du même avis : « l'étalon est elliptique par une économie verbale semblable à celle qui permet la coordination de deux sujets, de deux compléments d'objet, etc. », *Grand Larousse de la Langue*

surface. Ainsi, dans cet exemple tiré de la quatrième section de la *Recherche*¹³,

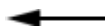
(1) Ne doutant pas que ce fût en considération de ce qu'*elles* [Albertine et Andrée] pourraient pendant le retour s'amuser comme *des pensionnaires* à contrefaire les jeunes filles qui ont mauvais genre [...] (III, SG, 199)

la restitution linguistique¹⁴ du verbe ellipsé dans la partie introduite par *comme* (« elles pourraient s'amuser comme des pensionnaires [pouvoir s'amuser] ») permet d'inférer l'identité de fonction entre le comparé (« elles ») et le comparant (« des pensionnaires »), sujets respectivement de la phrase matrice et de la structure comparative.

Sans trop anticiper sur la suite, nous voudrions préciser ici que les termes concernés par le rapprochement peuvent être deux entités référentielles de même nature (choses, personnes, phénomènes ou états de choses spécifiques), identifiables dans une situation donnée (par exemple « Pierre » et « Paul » dans la formulation canonique « Pierre est fort comme Paul »), ou bien être de nature différente et non symétriques du point de vue référentiel (« Pierre » et l'immarcescible « lion » dans « Pierre est fort comme un lion »). Ce hiatus référentiel et sémantique est primordial dans la mesure où il constitue le fondement linguistique de la distinction entre comparaisons simples (quantitatives ou qualitatives) et comparaisons figuratives qui font l'objet de notre étude.

L'exemple cité ci-dessus montre également que l'orientation de la relation entre les deux termes de la comparaison se fait toujours à partir du comparé, c'est-à-dire le terme référentiel, repéré et actualisé dans la phrase et à propos duquel le comparant apporte une information nouvelle, en ceci qu'il en réduit la part d'inconnu ou bien sert d'étalon si le rapport se joue dans l'ordre du quantitatif. C'est pourquoi l'ordre d'apparition des constituants, dont la mobilité varie en fonction du relateur, n'influe pas sur l'interprétation de la relation comparative : même dans des configurations marquées, où la séquence comparante est antéposée à la séquence comparée et parfois précède aussi le prédicat, la lecture de la comparaison n'est possible qu'une fois le comparé identifié et le comparant rattaché à celui-ci. Soit :

(rel +SN2/P2 + SV/Sadj+ SN1/P1)



Le **motif** constitue le noyau grammatical autour duquel s'articule la comparaison. Dans la plupart des cas, il est repéré au niveau de la phrase matrice, tandis qu'il reste sous-jacent dans la sous-phrase comparative,

Française, article « comparaison », Larousse, 1972, p. 823.

¹³ Tous nos exemples, sauf spécification contraire, sont tirés d'*À la recherche du temps perdu* (t. I-IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989). Dans cette première partie, ils ne feront pas l'objet d'un commentaire stylistique détaillé, mais serviront d'illustration aux aspects linguistiques traités au cours de notre développement.

¹⁴ Pour un approfondissement des problématiques liées à la notion d'ellipse et à la restitution, souvent malaisée, du verbe dans les structures comparatives, voir N. Fournier, C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, n. 18, 2007 ; C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », in O. Soutet (dir.), *La Polysémie*, PUPS, 2005 ; M. Desmets, « Ellipses dans les constructions comparatives en *comme* », *Linx*, n. 58, 2008, mis en ligne le 16 février 2011, consulté le 16 mars 2016, <http://linx.revues.org/328>, ou encore P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit.

où en général on évite la répétition si les deux réalisations sont identiques¹⁵, ou bien il est relayé par un verbe vicaire (*faire* s'il s'agit d'une action, *être* lorsqu'on prédique une qualité). Il peut être actualisé par une structure de type verbal ou adjectival¹⁶ suivant que la relation entre les termes se noue à partir d'une identité d'action ou du partage, à un degré égal ou inégal, d'une même qualité. Dans le premier cas, le motif sera constitué par un verbe sémantiquement plein, et c'est précisément de ses traits sémantiques que l'on peut extraire le *tertium comparationis*, à savoir le paramètre commun qui autorise le rapprochement. Si en revanche le motif présente soit une structure attributive du type *être+adjectif*, soit est réalisé par un adjectif épithète, la confrontation entre les deux termes se bâtit autour de la qualité prédiquée par le caractérisant. Ainsi, dans le premier exemple, c'est bien le sémantisme du verbe *voltiger* qui justifie le rapprochement du monocle de Saint-Loup à un papillon, sur la base d'une analogie de manière de faire, *i.e.* dans le mouvement, alors que dans l'occurrence (3) le verbe *être* fonctionne simplement comme copule et le rapport comparatif entre les billes d'agate et les jeunes filles est assuré par les deux adjectifs qualificatifs :

(2) Il traversa rapidement l'hôtel dans toute sa longueur, semblant poursuivre *son monocle* qui **voltigeait** devant lui comme un papillon. (II, JF, 89)

(3) [...] *les billes d'agate* qui me semblaient précieuses parce qu'elles étaient **souriantes** et **blondes** comme des jeunes filles. (I, CS, 395)

Tandis que l'adjectif, qu'il soit épithète ou attribut, est toujours support du *tertium comparationis* – si bien que lorsqu'il n'est pas exprimé le soubassement analogique qui réunit les deux termes est plus difficile à saisir¹⁷ – la réciproque n'est pas vérifiée lorsque la propriété commune est actualisée par un verbe : en effet, on peut affirmer que plus le sémantisme du verbe est faible, plus ses possibilités combinatoires sont amples, d'où la tendance de celui-ci à fonctionner comme un simple nœud syntaxique, ce qui fait que la propriété ou les traits communs motivant la comparaison seront à rechercher dans le contenu sémantique des deux substantifs et dans la relation instaurée par l'outil grammatical¹⁸.

Le **relateur** est un mot grammatical qui explicite au niveau de l'expression langagière l'opération de

¹⁵ La répétition d'un motif identique entraîne selon Fournier et Fuchs un effet de soulignement d'un « contraste portant sur les arguments du verbe », *art. cit.*, p. 91.

¹⁶ Il existe également d'autres types de formes verbales susceptibles d'actualiser le motif de la comparaisons, que l'on appelle « secondes » parce qu'elles ne sont pas tensées : des infinitifs (« Même un paralysé, atteint d'agraphie après une attaque et réduit à regarder les caractères comme un dessin [...] » III, SG, 336), des participes présent (« parlant gentiment à mon amie comme une maman dont le fils vient d'être gravement blessé [...] IV, AD, 50) ou participes passés apposés (« j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, [...] » I, CS, 3).

¹⁷ Genette (« La rhétorique restreinte », *art. cit.*, p. 164-165) parle à ce propos de « comparaisons non motivées », que nous traiterons plus longuement lors du commentaire stylistique du corpus proustien. Pour l'instant, nous nous limitons à cet exemple très célèbre : « Une œuvre où il y a des théories est [Ø] comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (IV, TR, 461) où le rond barré que nous avons ajouté indique l'absence de l'adjectif qui constituerait l'attribut commun aux deux entités comparées.

¹⁸ M. Murat signale que c'est souvent le cas des comparaisons substantives dont le motif est un verbe de mouvement, lequel « sert simplement de médiation », comme dans l'exemple gracquien qu'il cite dans son étude : « une brume montait comme une marée vers notre observatoire. » Voir M. Murat, « Le Rivage des Syrtes » de J. Gracq. *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 150.

mise en rapport du comparé et du comparant. Les deux termes introducteurs de comparaison du français sont les conjonctions *que* et *comme*, lesquels introduisent une structure comparative qui peut être intégrée ou détachée par rapport à la phrase matrice, et qui entretient donc avec celle-ci une relation de complément du verbe ou de complément de phrase, axée, du point de vue sémantique, sur la manière ou sur le degré. On peut donc affirmer que la valeur sémantique de la comparaison dépend du choix du relateur et du type de lien identificatif qu'il instaure entre les deux propositions. La plupart des travaux récents consacrés à la comparaison et à ses relateurs s'aligne sur la description unifiée que donne Pierre Le Goffic dans sa *Grammaire de la phrase française*, où *comme* et *que* appartiennent à la famille de « termes en qu- » (§21) et partagent le même statut d'adverbes connecteurs intégratifs ; leur fonction consiste, selon le grammairien, à « cheviller deux structures autour d'une circonstance commune, de temps, de lieu ou de manière »¹⁹ et reste telle même dans les cas où ils revêtent une fonction conjonctive. Bien que cette thèse soit reprise par divers auteurs, et que les interprétations de Le Goffic et d'autres linguistes dans sa lignée s'avèrent précieuses pour beaucoup de nos analyses, pour ce qui est de cette question de fond, nous préférons adopter des positions plus traditionnelles et dissocier, comme le font d'autres grammaires, ainsi que le *Grand Robert de la Langue Française*²⁰, les emplois adverbiaux des emplois conjonctifs et considérer *comme* et *que* comme des conjonctions reliant des groupes nominaux, ou introduisant des propositions subordonnées.

Les différences principales entre les deux relateurs sont à la fois d'ordre sémantique et syntaxique. *Comme* exprime une comparaison « globale »²¹ et n'a pas besoin d'être corrélé à un antécédent²². Malgré sa valeur sémantique fondamentale, qui lui confère le statut de relateur comparatif prototypique, il présente une vaste gamme d'emplois dérivés qui le rendent un morphème véritablement polysémique, susceptible d'assumer des valeurs qui dépassent parfois le champ de la comparaison. Au vu de sa complexité, et d'autant plus que notre étude porte exclusivement sur les comparaisons introduites par *comme* dans *À la recherche du temps perdu*, nous avons décidé de consacrer un chapitre à part à la description du polymorphisme de cet adverbe, dont l'étude de ses multiples effets de sens s'est avérée importante pour déterminer les critères de sélection des exemples qui ont constitué notre corpus. En revanche, *que* est une conjonction susceptible d'assumer de multiples valeur en français et, étant par elle-même universelle, elle nécessite d'être corrélée à

¹⁹ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 392. L'auteur est encore plus explicite sur ce point dans son article « *Comme*, adverbe connecteur intégratif : éléments pour une description », où il affirme que « les différences de comportement entre un pronom et un adverbe ne doivent pas masquer ce qui fait la spécificité et l'unité de la subordination intégrative », *Travaux linguistiques du CERLICO*, n. 4, P.U.R, 1991, p. 15.

²⁰ L'entrée « *comme* » du *Grand Robert* s'ouvre sur cette remarque : « *Comme* est conjonction lorsqu'il introduit une proposition subordonnée. Ex. : *Agis comme tu le veux*. Il est adverbe lorsqu'il modifie le sens du verbe ou de l'adjectif. Ex. : *Comme il pleut ! Il est comme égaré*. » Voir aussi M. Riegel et al., *Grammaire Méthodique du Français*, PUF, 2011, p. 514-516 ; D. Denis, A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Le livre de poche, 1994, p. 96-103.

²¹ C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 16. P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, op. cit., p. 361.

²² Il existe pourtant des structures parallèles où *comme* se combine à un autre adverbe de manière (*ainsi, de même*), qui figure en tête de la proposition principale et remplit une fonction de reprise et de soudure du lien comparatif, senti comme nécessaire en raison de la longueur du comparant. Voici un exemple typique chez Proust, même s'il ne recourt pas régulièrement à ce type de parallélisme : « Mais surtout, comme les écrivains arrivent souvent à une puissance de concentration dont les eût dispensés le régime de la liberté politique ou de l'anarchie littéraire, [...] ainsi Française, ne pouvant nous répondre d'une façon explicite, parlait comme Tirésias et eût écrit comme Tacite. » (II, CG, 654)

un autre adverbe de degré pour donner lieu à une structure comparative dite « graduée »²³. Dès lors, les comparaisons exprimant une relation d'(in)égalité en termes de degré présenteront toujours deux marqueurs : un adverbe quantifieur²⁴ (*aussi* et *autant* pour l'égalité *plus* ou *davantage* pour la supériorité, *moins* pour l'infériorité) et l'adverbe *que* intégrant la phrase principale à la subordonnée qui fournit le repère²⁵. En règle générale, et pour anticiper sur les paragraphes qui vont suivre, on peut dire que les comparaisons introduites par le double marqueur corrélatif appartiennent prototypiquement à la classe des comparaisons quantitatives, puisque le rapprochement rend compte du positionnement des deux termes sur une échelle graduée par rapport au paramètre indiqué par le motif. Lorsque *que* est corrélé au groupe prépositionnel *de même*, ou à l'adverbe *ainsi*, la valeur de degré s'altère et s'estompe au profit de l'expression du *modus, essendi* ou *faciendi*²⁶. De même, un antécédent de nature adjectivale, comme *même*, *tel* ou *autre*, fait glisser la comparaison du domaine de la quantité au domaine de la qualité, envisagée en termes d'identité ou d'altérité.

Dans le cadre des relateurs exprimant une comparaison globale, *comme* peut être concurrencé par les deux corrélatifs mentionnés plus haut, *de même que* et *ainsi que*, ou bien par la corrélation de *que* avec l'adjectif *tel*. Commutable avec ces derniers dans nombre de réalisations, *comme* est néanmoins pourvu d'un champ d'application plus large et ne connaît pas les restrictions auxquelles sont soumis ses concurrents directs²⁷. Delabre²⁸ fait remarquer par exemple que les comparaisons intensives, à savoir celles qui présentent un comparant stéréotypé, ainsi que les séquences à valeur causale ou temporelle, n'admettent pas la commutation de *comme* par *ainsi que* ou de *même que*²⁹. Ce dernier figurera d'ailleurs volontiers à la place de *comme* dans les cas où la subordonnée comparative présente un verbe en surface (relativement éloigné de son homologue dans la matrice) et est détachée de la principale³⁰ par une marque de ponctuation. Ainsi :

(4) [...] les yeux de Françoise d'où tous les espoirs s'étaient enfuis, en induisant de ce présage l'imminence du retour d'Albertine, comme un amateur de sports d'hiver conclut avec joie que les froids sont proches

²³ C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 16.

²⁴ Ou « terme déclencheur », suivant Fournier&Fuchs, art. cit., p. 70.

²⁵ C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 22, parle de « marqueur du paramètre » pour le quantifieur, et de « marqueur du standard » pour l'adverbe introducteur.

²⁶ Nous empruntons cette terminologie à Fuchs et Le Goffic, « Polysémie de *comme* », art. cit. p. 267. Ils préfèrent l'appellation de *modus* à celle de *manière*, jugée trop étroite et pas toujours convenable « dans des domaines où il serait incongru de parler littéralement de "manière" ». (*ibid.*)

²⁷ Pour une liste des emplois de *comme* interdits aux relateurs *ainsi que* et *de même que*, on renvoie à M. Delabre, « Syntaxe de *ainsi que* et *de même que* en français contemporain », *L'Information grammaticale*, n. 23, 1984, p. 11.

²⁸ M. Delabre, « Les deux types de comparaison avec *comme* », *Le Français Moderne*, n. 52, 1984, p. 28.

²⁹ Le test est sans appel, comme le montre l'agrammaticalité de la deuxième version de cette comparaison figurative à parangon, catégorie dont on reparlera au § 1.2.2.1 :

(a) « L'habit noir était défendu parce qu'on était entre « copains » et pour ne pas ressembler aux « ennuyeux » dont on se garant comme de la peste et qu'on n'invitait qu'aux grandes soirées [...] » (I, CS, 186)

(a') *« L'habit noir était défendu parce qu'on était entre « copains » et pour ne pas ressembler aux « ennuyeux » dont on se garant ainsi que de la peste et qu'on n'invitait qu'aux grandes soirées[...] »

³⁰ Le détachement indique que l'incidence du groupe ou sous-phrase est extrapredicative, et c'est massivement le cas lorsque la conjonction *que* est corrélée à un déclencheur de type qualitatif (*même* ou *ainsi*). La portée sémantique varie légèrement suivant que le groupe a une incidence intrapredicative (il est alors complément de verbe) ou extrapredicative (complément de phrase) ; il s'opère selon Le Goffic un « vidage sémantique » particulièrement sensible avec *de même que*, lequel « pose pour deux entités une caractéristique commune non spécifiée » (« *Comme* adverbe connecteur intégratif », art. cit., p. 25).

en voyant le départ des hirondelles. (IV, AD, 50)

(4') les yeux de Françoise d'où tous les espoirs s'étaient enfuis, en induisant de ce présage l'imminence du retour d'Albertine, de même qu'un amateur de sports d'hiver conclut avec joie que les froids sont proches en voyant le départ des hirondelles.

En revanche, la commutation de (5) en (5') est peu acceptable en raison du changement de portée du comparant introduit par *comme*, non plus complément de phrase mais complément de verbe :

(5) Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient *comme* des corolles blanches. (III, SG, 203)

(5')²⁹ Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient *de même que* des corolles blanches.

Toujours dans un contexte de subordonnée comparative non intégrée à la matrice, la substitution de *comme* par *ainsi que*, tout en étant possible, témoigne selon Delabre³¹ d'un registre plus soutenu et d'une connotation plus nettement littéraire, peu usitée en français moderne. Plutôt que la comparaison, *ainsi que* exprime souvent la conformité³² et est capable de figurer dans une série d'emplois en tant que marqueur de coordination, commutable avec *et*, qui sont en partie interdits à *comme*³³.

En ce qui concerne l'emploi de *tel* en corrélation avec le connecteur *que*, Leroy montre que le test de commutation avec *comme* peut être déroutant puisqu'il ne débouche pas toujours sur des emplois comparatifs³⁴, et même là où *tel* (plus fréquent que le corrélatif) est marqueur de comparaison, des démarcations apparaissent : *tel* ne peut construire d'énoncés équatifs portant sur le degré³⁵, il n'introduit en général que des subordonnées corrélatives, mais surtout, « alors que *comme* introduit une réelle comparaison de manière, rapprochant une entité d'une autre dont il déclare la similitude, *tel que* ne perd pas totalement le sens premier de l'adj[ectif] et reste dans l'expression de l'identité, du même au même »³⁶. La commutation est néanmoins possible dans les exemples où *comme* est « orienté vers le sujet »³⁷, c'est-à-dire qu'il rend compte moins de la manière de faire du sujet dans la situation donnée que de la manière dont il est engagé dans le procès dénoté par le verbe. Soit :

(6) c'était Albertine, foulant le sable, ce premier soir, indifférente à tous, et marine, *comme* une mouette. (IV, TR, 426)

³¹ M. Delabre, « Les deux types de comparaison avec *comme* », art. cit., p. 27. et Id., « Syntaxe de *ainsi que* et *de même que* en français contemporain », art. cit., p. 13.

³² Voici un exemple : « [...] ces êtres d'exception que l'on plaint sont une foule, *ainsi qu'*on le verra au cours de cet ouvrage [...] » (III, SG, 33).

³³ Voir M. Delabre, « Syntaxe de *ainsi que* et *de même que* en français contemporain », art. cit., p. 14.

³⁴ S. Leroy décrit dans son article les emplois relevant d'un mécanisme de sous-catégorisation et d'exemplification. Voir S. Leroy, « Scalarité, comparaison, identité. Le cas de *comme* et *tel(que)* », dans P. Hadermann et al. (dir.), *Approches de la scalarité*, Genève, Droz, 2010, p. 50-53.

³⁵ Si dans cette phrase la commutation entre *comme* et *aussi que* est possible, il n'en va pas de même pour *tel que* :

- Les défauts d'Andrée s'étaient accusés, elle n'était plus aussi agréable que quand je l'avais connue. (III, SG, 568)
- Les défauts d'Andrée s'étaient accusés, elle n'était plus agréable comme quand je l'avais connue.
- *Les défauts d'Andrée s'étaient accusés, elle n'était plus agréable telle que quand je l'avais connue.

Voir *infra*, § 1.2.1.1 et S. Leroy, « Scalarité, comparaison, identité », art. cit., p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 58.

³⁷ N. Fournier, C. Fuchs, art. cit., p. 81.

(6') c'était Albertine, foulant le sable, ce premier soir, indifférente à tous, et marine, *telle* une mouette³⁸.

On signale pour finir la présence d'autres types de marqueurs de comparaison d'origine adjectivale, tels que *pareil* (*à*), *semblable* (*à*), qui renvoient toujours à une vague ressemblance mais ne concurrencent pas directement *comme* en raison de leurs spécificités sur le plan morphosyntaxique (ils s'accordent en nombre avec le comparé, ne peuvent relier que des syntagmes nominaux) et de leur sémantisme, plus focalisé sur la ressemblance que sur une identité de *modus*.

Avant de clore ce paragraphe introductif, une précision terminologique supplémentaire s'impose : nous appelons « comparaison » la relation entre comparé et comparant dans son ensemble, et non le seul comparant, car l'acte de comparer implique par définition une mise en rapport et la comparaison est aussi bien l'opération de jonction assurée par le relateur que le résultat de cette jonction de deux termes auparavant disjoints³⁹. Cela semble aller de soi, mais dans certains commentaires stylistiques on tend trop souvent à identifier l'acte de comparaison au choix ou à la seule nature sémantique du comparant⁴⁰ et à négliger le jeu de transfert et d'enrichissement mutuel découlant de la mise en relation des termes. L'écriture proustienne pourrait justifier cette approche dans la mesure où le comparant est souvent très éloigné de son correspondant, ou bien où le lien entre les deux se relâche au profit d'une analogie globale confrontant des états de choses ; nous nous efforcerons néanmoins de toujours considérer les deux termes dans une perspective relationnelle, même là où le groupe introduit par *comme* est tout à fait décroché de son comparé (par une parenthèse ou un tiret).

1.2 Types de comparaisons : une première macro-distinction

Après avoir présenté le fonctionnement général et les constituants qui figurent dans tout énoncé comparatif, il convient à présent de se pencher sur les différentes réalisations linguistiques que subsume la désignation « comparaison » et qui dépendent essentiellement de la nature des deux termes impliqués par le rapprochement. Tout un chacun reconnaîtra sans doute dans les exemples (7) et (8) deux comparaisons introduites par le marqueur *comme*, apparemment similaires et pourtant différentes :

(7) Il [Charlus] amenait tous les jours des femmes dans une garçonnière qu'il avait en commun avec deux de ses amis, **beaux comme lui**, ce qui faisait qu'on les appelait « les trois Grâces » (II, JF, 109)

³⁸ La substitution opérée dans cette occurrence était la remarque de Leroy, d'après qui « la comparaison avec *tel* permet, en particulier, une pause prosodique permettant de donner plus d'expressivité au segment comparatif, tout en conservant son caractère intensif », art. cit., p. 61.

³⁹ Voir I. Tamba-Mecz, « À propos de la signification des figures de comparaison », *L'Information grammaticale*, art. cit., p. 17.

⁴⁰ C'est le risque que courent parfois les études qui abordent la comparaison d'un point de vue thématique, en répertoriant les figures d'analogie qui caractérisent le style d'un auteur en fonction des domaines sémantiques auxquels appartiennent les comparants, voir à titre d'exemple L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie Humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, 1976, ou M. Lehtonen, *L'Expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Société néophilologique, 1964.

(8) [...] et j'avais vu *un chasseur beau comme Endymion*, les traits incroyablement parfaits, qui venait pour une dame que je ne connaissais pas. (III, SG, 188)

La différence entre ces deux occurrences est repérable sur le plan des constituants nominaux : si dans (7) le syntagme nominal comparé (« ses amis ») renvoie à un signifié humain, actualisé, et est confronté à un pronom personnel référant à une entité de la même nature et appartenant au même système référentiel (« lui [Charlus] »), dans l'exemple suivant le rapprochement se fait entre deux entités hétérogènes du point de vue référentiel et sémantique : le comparé humain, actualisé dans l'énoncé, est associé à un comparant qui relève d'une dimension fictionnelle et qui introduit dans la phrase « une représentation mentale étrangère au comparé »⁴¹. Dans le premier cas, la comparaison pose une identité factuelle relativement au paramètre fourni par le *tertium comparationis* (en l'occurrence, le degré de beauté), et peut éventuellement faire l'objet d'une vérification ; on est ainsi en présence d'une comparaison simple, ou ordinaire⁴², dont la fonction est proche du constat objectif et de l'évaluation quantitative/qualitative. En revanche, l'identité postulée entre le chasseur et le personnage mythologique ne pouvant être que fictive, non vérifiable puisque le second terme ne renvoie pas à un référent réel, spécifique, la comparaison produit une signification figurée, à valeur intensive et à fondement analogique, et sera dite par conséquent « figurative ».

À une même dénomination correspondent ainsi des réalisations profondément différentes, et seule cette deuxième typologie s'inscrit dans l'ensemble de procédés appelés « figures de style ». Pour cette raison, notre étude ne portera que sur les occurrences, très nombreuses dans le roman proustien, où *comme* introduit un comparant appartenant à isotopie étrangère au comparé et susceptible, en raison même de cette divergence, de donner lieu à une image. Malgré cette restriction, il nous semble important de rappeler brièvement les traits spécifiques des comparaisons simples, quantitatives et qualitatives⁴³, puisque c'est sur la base de ces caractéristiques que nous avons pu identifier sans hésitations les exemples qui n'avaient pas droit de cité dans notre corpus.

1.2.1 Comparaisons simples

1.2.1.1 Comparaisons quantitatives

Les trois exemples ci-après constituent trois formes prototypiques de comparaison quantitative, ou graduée⁴⁴ :

(9) Empourpré des reflets du matin, *son visage était plus rose que le ciel*. (II, JF, 16)

⁴¹ M. Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Librairie générale française, p. 488.

⁴² Termes empruntés respectivement à M. Aquien, *op. cit.* et I. Tamba-Mecz, art. cit., p. 16.

⁴³ Nous suivons donc dans la structure de notre mise au point les articulations de l'ouvrage de C. Fuchs (*op. cit.*), qui consacre une partie aux comparaisons quantitatives et une partie aux comparaisons qualitatives, où elle range aussi les comparaisons « similitives » qui donnent naissance à une image.

⁴⁴ C'est Patrick Charaudeau qui emploie cette dénomination, mais nous ne suivons pas tout à fait sa distinction, au sein de cette macro-catégorie, entre « la comparaison intensive », axée sur la qualité et présentant un prédicat adjectival, et la « comparaison quantitative », axée sur la quantité et sur un prédicat de forme nominale ou verbale, voir *Grammaire du sens et de l'expression*, *op. cit.*, p. 362-363.

(10) [...] je lui avais dit que ce voyage répondait à *un de mes plus anciens désirs*, moins profond pourtant que celui d'aller à Venise [...] (II, JF, 99)

(11) Mais là-dessus *Albertine*, aussi ignorante que moi, ne pouvait rien m'apprendre. (II, JF, 239)

Il s'agit de trois comparaisons corrélatives, articulées autour d'un motif de nature adjectivale⁴⁵ – présent en surface dans la matrice, ellipsé dans la subordonnée – marquées par le relateur *que* et par un adverbe quantifieur d'(in)égalité, précédant immédiatement l'adjectif en facteur commun. D'un point de vue strictement syntaxique, on remarquera que le lien entre le prédicat et les deux éléments adverbiaux situés respectivement à sa droite et à sa gauche est très étroit : le comparant suit immédiatement le relateur et la subordonnée elliptique introduite par *que* est toujours intégrée dans la phrase matrice. L'un des traits syntaxiques principaux de ces comparaisons est en effet la portée intrapredicative que le relateur adverbial assume lorsqu'il se trouve associé à un prédicat gradable, incidence qui conditionne fortement la mobilité des constituants et leur distribution dans la phrase⁴⁶. Comme on peut le voir, l'opération de comparaison consiste ici dans la mise en regard de deux éléments spécifiques qui partagent une même propriété commensurable, mais occupent deux positions différentes au sein d'une hiérarchie établie relativement à cette propriété par l'orientation du quantifieur (supériorité ou infériorité)⁴⁷. C'est pourquoi on parle aussi de comparaisons « scalaires », réalisant le type A de scalarité identifié par Hadermann et al.⁴⁸, à savoir le positionnement sur une échelle de valeurs, contrairement au type B, qui implique une orientation vers le haut degré. Il apparaît en effet, comme le note Leroy, que le vrai noyau de la relation scalaire établie par ces comparaisons, et finalement ce qui constitue le but même de l'évaluation comparative, n'est pas tant la qualité gradable représentée par l'adjectif, mais bien plutôt l'échelle de valeurs elle-même et le degré relatif de supériorité/ infériorité /égalité que le comparé atteint par rapport à l'étalon auquel il est confronté⁴⁹.

⁴⁵ Nous donnons ici une description simplifiée des comparaisons quantitatives, et nous nous limitons aux prédicats gradables de type adjectival, mais la propriété quantifiable peut être représentée également par un substantif (« Marie a plus d'amis que sa sœur »), par un verbe (« Je mange moins qu'avant ») ou un adverbe (« Pierre court plus vite que Paul »).

⁴⁶ À la différence des subordonnées comparatives introduites par *comme*, les compléments du comparatif ne sont pas détachables et ne peuvent guère être déplacés en tête ou au milieu de la phrase : *« Empourpré des reflets du matin, plus rose que le ciel son visage était », * « *son visage, plus rose que le ciel, était* ».

⁴⁷ Moline résume ainsi le fonctionnement de ces comparaisons : « La spécificité sémantique de la corrélation comparative, qui fait écho à la spécificité syntaxique de la relation unissant le corrélateur supérieur et P enchâssé, réside dans le fait que, dans ces structures, l'utilisation d'un adverbe comme *plus*, *moins* ou *aussi* implique un degré de référence, nécessaire à l'interprétation, degré à "l'identification" duquel contribue P enchâssé. En d'autres termes, P enchâssé est sémantiquement impliqué par le corrélateur supérieur. », E. Moline, « Pierre est-il aussi intelligent que Paul ? Syntaxe des comparatives corrélatives quantifiantes », *Cahiers d'Etudes Romanes, CERCLID*, n. 8, 1996, p. 201.

⁴⁸ « Nous appréhendons la scalarité comme une opération d'envisagement, au moyen de marqueurs linguistiques, de propriétés ou d'états sur une échelle quantitative ou qualitative », P. Hadermann *et al.*, « La scalarité aux fondements de la distinction entre constructions équative et similitive ? » dans J. Durand, B. Habert, B. Laks (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF '08*, Institut de Linguistique Française, 2008, p. 2588. Voir aussi M. Desmets : « Ce qu'examine la comparaison scalaire, via une relation d'ordre, c'est la valeur (en degré) d'une certaine propriété (ou « critère ») [...] elle ne manipule que des degrés », « Constructions comparatives en *comme* », art. cit., p. 34.

⁴⁹ Le test de la négation que Leroy effectue sur une comparaison scalaire d'égalité et une comparaison à parangon clarifie ce point essentiel, voir S. Leroy, « Les comparaisons *comme SN* exprimant le plus haut degré », *Travaux de linguistique*, n. 54, 2007, p. 72.

Dans l'exemple (9), le comparé « visage » est donc jugé supérieur à l'élément étalon⁵⁰ relativement au degré de rose qui les caractérise ; le « déclencheur » qui accompagne le relateur de comparaison *que* oriente vers le haut de l'échelle la confrontation signifiée par ce dernier ; autrement dit, la comparaison définit le degré x de rose du visage de la jeune fille, la variable x étant explicitée à la fois par « plus » et par le comparant « le ciel »⁵¹. Inversement, dans l'exemple (10) le paramètre de la profondeur est inégalement partagé par les deux termes, le comparé occupant une position d'infériorité par rapport au comparant, ce qui reflète implicitement la hiérarchie entre Balbec et Venise dans l'échelle des désirs du héros. L'exemple (11) fait état enfin non d'un écart, d'une différence sur fond de ressemblance⁵², mais d'un rapport d'égalité entre les deux termes : Albertine et le héros atteignent exactement le même degré, ou la même « dose » d'ignorance, il y a donc adéquation entre la variable x de la proposition principale quantifiée par la structure comparative (« Albertine » est ignorante à un degré x) et le repère défini par le comparant (« moi » est ignorant à un degré y), sans qu'on précise pour autant l'orientation ($y =$ peu ou beaucoup).

Dans le cas des comparaisons quantitatives exprimant une relation d'égalité, le double marqueur adverbial *aussi/autant*⁵³ *que* peut être remplacé par *comme*. Dans notre troisième exemple, la substitution du double marqueur par *comme* ne pose aucun problème d'acceptabilité (« *Mais là-dessus Albertine, ignorante comme moi, ne pouvait rien m'apprendre* »), mais introduit une ambiguïté sémantique qui tient à ce que *comme* exprime d'abord une comparaison globale, non graduée. On peut se demander si Albertine et le héros sont ignorants « au même degré », c'est-à-dire si on estime que la variable de gradation x qui quantifie le paramètre « ignorant » place le comparé au même niveau que l'étalon relatif représenté par comparant, ou bien si ces derniers ont en commun un même *modus essendi*, suivant la glose « *Mais là-dessus Albertine, ignorante [de la manière dont] moi [être ignorant], ne pouvait rien m'apprendre* ». Dans cette variante en *comme*, la nature gradable du prédicat ne permet pas de trancher pour l'une ou l'autre des nuances, mais invite plutôt à interpréter la comparaison à la fois sous l'angle de la quantité et sous l'angle de la qualité.

Il existe d'autres cas où *comme*, tout en préservant sa détermination sémantique d'identité, peut induire une lecture scalaire et s'inscrire donc dans des structures comparatives quantitatives. Par exemple, l'interprétation scalaire que Hadermann *et al.*⁵⁴ proposent de cette phrase :

(12) Il mange comme tu bois

⁵⁰ L'extrapolation de la comparaison de son contexte pourrait faire croire que le comparant fonctionne ici comme un parangon absolu et abstrait, possédant au plus haut degré la propriété prédiquée. Toutefois, nous savons que la rencontre du héros et de la laitière lors du voyage à Balbec se situe au petit matin ; par conséquent, la confrontation du teint de la jeune fille à la couleur du ciel est référentiellement ancrée dans la situation évoquée dans la diégèse.

⁵¹ Voir E. Moline, « « Pierre est-il aussi intelligent que Paul ? », art. cit., p. 197-198.

⁵² Nous faisons partiellement nôtre la formule de Bouverot à propos des comparaisons quantitatives d'inégalité : « il apparaît mieux que deux objets comparés sont à la fois ressemblants par leur qualité commune et dissemblants par l'intensité de cette qualité », D. Bouverot, « Comparaison et métaphore », art. cit. p. 139.

⁵³ Nous rappelons pour mémoire la distribution complémentaire régissant l'emploi des deux adverbes : *aussi* est toujours incident aux adjectifs et aux adverbes, *autant* est incident aux noms (précédés par une préposition) et aux verbes. Fuchs rappelle une opposition relativement au type de degré qu'ils marquent : *aussi* est dit souvent « intensifieur » et modifie des paramètres de nature qualitative, *autant* est en revanche un « quantifieur » et opère sur des quantités. C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 49.

⁵⁴ P. Hadermann *et al.*, « Constructions équatives, similitives, exclamatives et interprétations scalaires », dans P. Hadermann *et al.* (dir.), *Approches de la scalarité*, op. cit., p. 24.

invite à gommer toute nuance qualitative, quelle qu'elle soit, et à attribuer à *comme* une valeur purement quantifiante⁵⁵, comme atteste la glose par le quantifieur *autant que* : « *Il mange autant que tu bois* », autrement dit « la quantité *x* de nourriture qu'il a ingérée est égale à la quantité *x* de boisson que tu as bue ». Toutefois, la marque de *modus* est trop étroitement associée à *comme* pour être complètement évacuée⁵⁶, et cet emploi du relateur semble en définitive assez peu usité, d'autant plus qu'il s'avère trop vague pour remplir une fonction de quantifiant, alors que le choix du concurrent *autant que* s'avère plus naturel lorsqu'on veut opérer une quantification.

Nous mentionnerons encore un autre cas de figure où la comparaison introduite par *comme* est susceptible d'entraîner une lecture focalisée sur le haut degré⁵⁷. Il s'agit des comparaisons dites « à parangon », où l'étalon à l'aune duquel est évalué le comparé n'est plus relatif, comme dans les exemples de comparaison quantitative que l'on a abordés jusque-là, mais absolu : il incarne l'entité qui possède par excellence, au plus haut degré, la propriété signifiée par le motif adjectival. On aura reconnu dans cette descriptions les formules figées et proverbiales du type « sourd comme un pot », « riche comme Crésus » etc., mais on peut rencontrer également des exemples moins figés, où le repère fourni par le comparant se situe au sommet de l'échelle orientée en raison même de la valeur générique, prototypique qu'il assume dans la structure comparative. Ainsi, dans :

(13) **Pâle** comme un marbre, il [Charlus] avait le nez fort, ses traits fins ne recevaient plus d'un regard volontaire une signification différente qui altérât la beauté de leur modelé [...] (III, SG, 5)

le comparant est choisi en tant qu'entité possédant au plus haut point la blancheur prédiquée par l'adjectif et, de ce fait, en tant que seul étalon à même de donner une idée de la pâleur de M. de Charlus en cette circonstance. Si l'on s'engage dans une lecture purement scalaire, on glosera cette comparaison comme suit : « il [Charlus] est *x* pâle, le marbre est *y* pâle » ; or, sachant que le marbre représente culturellement le degré maximal de blancheur, la saturation de la variable *x* par la structure [(comme) + (un marbre)], permet de signifier que la pâleur de Charlus atteint, ou plus exactement approche, la valeur maximale⁵⁸. Selon Leroy, « la séquence *comme SN* a une fonction comparable à celle d'un adverbe de degré, graduant au plus haut degré un élément adjectival explicite »⁵⁹, ce qui entraîne néanmoins un déplacement de focus : en présence d'un étalon absolu,

⁵⁵ *Comme* répond alors à une question en *combien* : « Combien as-tu mangé ? - Comme tu as bu », voir M. Pierrard, J. M. Léard, « *Comme* : comparaison et haut degré », *Travaux linguistiques du CERLICO*, n. 17, 2004, p. 273.

⁵⁶ Muller nous éclaire à cet égard lorsqu'il affirme que « *comme* confond en lui les domaines de la "manière" (*comme, comment*) et de la "quantité" (*combien*) », M. Muller, *La Subordination en français. Le schème corrélatif*, Armand Colin, 1996, p. 93.

⁵⁷ Voir sur ce point M. Pierrard, J.-M. Léard, « *Comme* : comparaison et haut degré », art. cit. ; S. Leroy, « Les comparaisons *comme SN* exprimant le plus haut degré », art. cit. et Id., « Les constructions comparatives intensives dans *Illusions perdues* », *L'Information grammaticale*, n. 99, 2003, p. 39-42.

⁵⁸ L'on préfère alors paraphraser *comme* non par son concurrent direct dans les comparaisons scalaires non intensives (*aussi que*), mais par l'adverbe de degré *très*, éventuellement répété (« Pâle comme un marbre » = très (très) pâle), voir S. Leroy, « Les comparaisons *comme SN* exprimant le plus haut degré », art. cit., p. 79.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.

c'est la qualité prédiquée et non plus l'échelle de valeurs, à la différence des comparaisons scalaires non intensives, qui est au cœur de la relation comparative.

Et pourtant, on ne saurait privilégier exclusivement cette interprétation quantitative pour les comparaisons à parangon, puisque, comme nous aurons l'occasion de le montrer, la conjonction *comme* réalise toujours un parcours axé sur le modus qui reste primordial⁶⁰ et qui, malgré son estompage dans les cas que nous venons de traiter, guide l'analyse des comparaisons dont il est le marqueur. Qui plus est, s'il est vrai que « les SN de ces comparaisons représentent un genre, une classe, quelle que soit la catégorisation effectuée par la détermination »⁶¹, cela implique que le comparant n'est plus un élément identifiable, doté d'une référence spécifique, mais bien une entité abstraite et non actualisée dans le contexte d'énonciation. On glisse ainsi de la comparaison quantitative, de l'estimation objective de deux entités positionnées sur une échelle de valeurs à une comparaison qualitative à fondement analogique. C'est pour cette raison que nous reviendrons plus longuement sur ces structures à parangon dans la partie consacrée aux comparaisons figuratives.

Cette description sommaire du fonctionnement des comparaisons quantitatives permet néanmoins de se rendre compte que de telles structures ne donnent jamais naissance à des images ; la mise en regard de deux entités référentielles, appartenant au même paradigme, inscrites sur une échelle de valeurs et considérées en termes de degré et non de similarité, ressortit à la dimension plus ouvertement intellectuelle et utilitaire de la comparaison, qui est celle de la pesée, de l'appréciation objective⁶². Il s'ensuit que toutes les comparaisons en *comme* présentant les traits propres à cette catégorie ne figurent pas dans notre corpus de travail.

1.2.1.2 Comparaisons qualitatives non figuratives

Nous quittons à présent le terrain des comparaisons vouées à la stricte évaluation de degré pour aborder une autre catégorie de comparaisons simples, qui dérivent de la typologie quantitative mais se fondent exclusivement sur le *modus*. Il s'agit des comparaisons qualitatives, appelées aussi comparaisons « similitives »⁶³, « globales »⁶⁴ ou « vraies »⁶⁵, qui postulent la similarité, voire l'identité entre deux entités

⁶⁰ Fournier et Fuchs (« *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », art. cit., p. 102) récusent avec force l'interprétation consistant à attribuer à *comme* une valeur primordiale de degré, et prennent donc position contre l'argumentation exposée dans les travaux de Pierrard et Léard, d'où s'inspire aussi Leroy dans l'article de 2007 que nous citons. Nous ne prendrons pas parti dans ce débat d'initiés, mais – tout en suivant le postulat selon lequel la valeur de *comme* « reste une valeur de parcours » (Le Goffic, art. cit., p. 21) à partir d'une signification fondamentale de manière, ou *modus* – il nous semble difficile de nier complètement les nuances quantitatives et intensives qu'assume notre relateur dans certaines formulations à parangon.

⁶¹ S. Leroy, « Les comparaisons *comme* SN exprimant le plus haut degré », art. cit., p. 73.

⁶² Jusqu'à un certain point, évidemment, car le choix du comparant-étalon recèle toujours une part de subjectivité. De même, l'appréciation finale qui résulte de l'acte de comparaison peut faire l'objet de critiques ou d'un rejet.

⁶³ M. Haspelmath, O. Buchholz, « Equative and similitive constructions in the languages of Europe. », dans J. Van der Auwera, (dir.), *Adverbial constructions in the languages of Europe*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1998, p. 278.

⁶⁴ P. Charaudeau, *op. cit.*, p. 366.

⁶⁵ P.-A. Buvet, G. Gross, « Comparaison et expression du haut degré dans le groupe nominal », *Faits de langues*, n. 5, 1995, p. 84, en opposition aux « fausses » comparatives du type « Luc est fort comme un turc », que nous avons mentionnées plus haut et qui selon les auteurs ne font pas vraiment état d'une comparaison entre les termes mais expriment l'intensité.

sur la base d'une certaine propriété. Il s'ensuit que nous n'aurons affaire dans cette section qu'à des occurrences marquées par le relateur *comme*, ou par ses équivalents (*ainsi/tel que*), dont la fonction est de mettre en relief une ressemblance « de fait », constatée de façon censément objective et identifiée par rapport à la manière de posséder une propriété ou d'accomplir une action. Le caractère non figuratif de ces tours dépend essentiellement du statut sémantique et référentiel des termes faisant l'objet de la confrontation, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous :

(14) le reste du temps elle (= Eulalie) allait voir des *personnes malades* comme *ma tante Léonie* à qui elle racontait ce qui s'était passé à la messe ou aux vêpres. (I, CS, 68)

La comparaison opère une réunion de deux entités disjointes mais homogènes, sur la base d'une relation de similarité qui vient de ce qu'elles font état d'une même propriété, en l'occurrence le fait d'être malade. La restitution notionnelle du motif dans la structure comparative, ainsi que la glose du connecteur, permettent de mieux saisir cette identité qui a trait au *modus essendi* : « elle allait voir des personnes malades [sous le mode sous lequel] ma tante Léonie [être malade] » ; l'incidence intrapredicative du groupe nominal comparant, immédiatement rattaché au prédicat, révèle un fonctionnement analogue à celui d'un adverbe de manière, si bien qu'on pourrait préciser le mode sous lequel les personnes en question sont malades à l'aide d'un adverbe en *-ment*, déduit par inférence contextuelle : *gravement, sérieusement*, etc. Mais l'aspect important à souligner ici est que le comparé et le comparant réunis par le relateur appartiennent au même rang (sujets humains), possèdent deux référents spécifiques et uniques, et leur appariement à l'adjectif malade qui fonde leur mise en rapport ne pose aucun problème sur le plan sémantique. Aucune déviance, aucun glissement référentiel : la comparaison ne constitue pas une « image ». Cet exemple confirme en outre ce que nous disions à propos des comparaisons quantitatives d'égalité en *comme*, à savoir que si le facteur commun est un adjectif gradable, l'identité de manière d'être, observée sous l'angle qualitatif (des personnes ayant la même maladie que tante Léonie), n'exclut pas une nuance quantitative : Eulalie va voir des personnes qui sont aussi malades (malades au même degré) que Léonie. Toutefois, la polyvalence de *comme* autorise ici une interprétation ultérieure, ouvrant sur des aspects que nous ne ferons que frôler pour l'instant. En effet, la relation de similarité pourrait être lue comme une prédication d'appartenance à une classe : au lieu de considérer que le comparé et le comparant représentent deux entités distinctes, entretenant un rapport paritaire, on peut envisager l'inclusion du SN comparant dans la catégorie circonscrite par le SN comparé, ce qui revient à opérer le prélèvement d'un échantillon (Léonie) de la classe des personnes malades. Autrement dit, il n'y aurait pas de véritable comparaison entre les deux termes, mais plutôt identification de l'un à l'autre : la tante Léonie fait partie, voire est tout à fait l'une des personnes malades à qui Eulalie rend visite⁶⁶. Ces ambiguïtés ne conditionnent pas pour autant l'interprétation de la comparaison en ce qui concerne son statut figuratif : la ressemblance entre les deux

⁶⁶ Pour les effets d'identification et d'exemplification véhiculés par *comme*, voir *infra*, § 2.3.5. Le pronom relatif en tête de l'expansion prépositionnelle contribue d'ailleurs à entretenir l'ambiguïté, puisqu'il gomme la détermination du nombre et rend malaisée l'identification de l'antécédent : *à qui* signifie « aux personnes » ou bien « à Léonie » ? Dans le doute, ce devrait être le terme le plus proche, soit Léonie.

entités n'est pas de type analogique, ne résulte pas d'une opération mentale d'extraction d'éléments communs, mais découle d'un constat.

L'objectivité et la neutralité propres à l'assertion comparative d'ordre qualitatif peuvent laisser la place à l'expression de l'intensité lorsque le mouvement d'identification produit par *comme* met en jeu un comparant qui incarne la propriété commune à un degré ressenti comme élevé. Il ne s'agit pas d'une gradation quantitative, comme dans les cas analysés plus haut, mais d'une identité de manière d'être ou de faire qui implique également le trait sémique /intensif/. Par exemple :

(15) *je tremblais comme un coupable* au moment où elle passait (II, CG, 442)

La comparaison est bâtie sur une identité de *modus faciendi* et atteste que le comparé (« je ») accomplit l'action signifiée par le verbe de la même façon que le comparant (« un coupable ») ; cependant, on peut constater une différence d'envergure par rapport à l'exemple précédent : le choix du constituant à droite de *comme* vise à exprimer non seulement une même manière de trembler, et donc à produire une confrontation sur une base de similarité, mais surtout à signifier que le comparé est en proie à un tremblement particulièrement intense⁶⁷. On pourrait alors objecter qu'il n'y a au fond aucune différence entre ces comparaisons qualitatives et les comparaisons scalaires analysées plus haut ; pourtant, nous pensons que le but ultime du rapprochement n'est pas d'établir une évaluation en termes quantitatifs (« je » tremble à un degré *x*) mais bien de communiquer au moyen d'une structure similative, grâce au mouvement d'identification déclenché par *comme*, un certain état d'âme⁶⁸. Il s'ensuit donc que dans les comparaisons qualitatives intensives « le caractère non inhérent de la valeur scalaire est souligné par le fait que, d'un point de vue communicatif, la scalarité est secondaire puisque c'est la similarité du comparé et de l'étalon qui est au centre de l'énoncé ».⁶⁹

Dans ce dernier exemple, les deux termes étaient encore homogènes et ressortissaient à un même domaine sémantique, mais l'article indéfini *un* qui détermine le comparant indique déjà qu'un glissement référentiel s'est produit : le comparant renvoie en effet à une entité dotée d'une référence générique virtuelle. Il suffit que le choix du comparant s'opère dans une isotopie étrangère au comparant, et que l'identification de manière soit assertée pour deux éléments hétérogènes, comme en (17)

(16) [...] quand *je* rentrais vibrant comme *une ruche* des propos qui m'avaient troublé, et qui retentissaient longtemps en moi (II, JF, 270)

pour que la comparaison devienne figure, comme nous allons le montrer dans la prochaine section.

⁶⁷ Voir S. Leroy, « Scalarité, comparaison et identité », art. cit. p. 46.

⁶⁸ Par une association d'idées traditionnellement admise, le tremblement est la manifestation physique qui révèle la peur du coupable d'être découvert et puni pour ses crimes. Dans le contexte du roman, la comparaison produit une véritable assimilation entre comparé et comparant, car le fait de se poster tous les matins sur le chemin de Mme de Guermantes engendre un sentiment de culpabilité chez le héros.

⁶⁹ P. Hademann et al., « Constructions équatives, similatives, exclamatives et interprétations scalaires », dans P. Hademann et al. (dir.), *Approches de la scalarité*, op. cit., p. 29.

1.2.2 Comparaisons figuratives

La description des structures quantitatives et qualitatives qui réalisent les formes ordinaires, non figurées de comparaison nous aura ainsi aidée à mieux cerner l'objet de notre enquête et surtout à opérer une sélection fondée sur des critères de définition sûrs. Le choix de conduire une étude stylistique des comparaisons en *comme* dans un texte aussi long et complexe qu'*À la recherche du temps perdu* a nécessité en première instance que nous distinguions les occurrences relevant d'un usage personnel, inventif de la comparaison, susceptible de s'inscrire dans le projet esthétique de Proust, des occurrences non significatives, propres au langage commun. Nous avons ainsi décidé de limiter notre corpus aux seuls cas où la comparaison se démarque des emplois évaluatifs et constatifs que nous venons de mentionner et, ouvrant la voie à la fiction, elle devient « le lieu de la production iconique qui va frapper l'imagination, l'émotion, la pensée des lecteurs »⁷⁰ et « traduit la puissance imaginative de l'auteur »⁷¹. La comparaison quitte le terrain du commensurable, de la supputation prétendument objective et se fait figure dès lors que *comme* met en relation deux termes incompatibles, appartenant à des sphères sémantiques et référentielles dissociées, parfois même très distantes. En recourant à des notions forgées dans le domaine de la sémantique interprétative, nous dirions que la comparaison figurative se fonde sur une allotopie, c'est-à-dire une incompatibilité entre sèmes génériques ou spécifiques, située soit au niveau des deux termes, soit au niveau de la relation entre l'un d'eux et le motif⁷². Par un tour de force assimilateur⁷³, le relateur « assigne à comparaître le lien logique »⁷⁴ et analogique qui surgit contre toute attente entre deux entités dissemblables en surface mais ressemblantes en profondeur.

Ex modus in rebus, disaient cependant les Latins, et du postulat d'hétérogénéité sémantique des termes engagés dans le processus comparatif on ne doit pour autant conclure que seul l'appariement surprenant, voire incongru, du comparant au comparé est gage d'une comparaison figurative. Il existe naturellement des degrés intermédiaires, des échelons sur une ligne imaginaire qui va d'un minimum à un maximum d'écart entre les termes. Prenons ces deux exemples proustiens :

(17) *la chanson* (distincte même de loin, quand *elle est faible comme un motif d'orchestre*) d'un homme qui passait, faisait venir des larmes aux yeux de Françoise en exil. (II, CG, 309)

(18) *Ils [les boutons d'or]* étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, *jaunes comme un jaune d'œuf* [...] (I, CS, 165)

On remarquera aisément que, dans le premier exemple, la distance sémantique entre le comparé et le comparant est très faible : tous deux appartiennent au domaine de la musique et leur rapprochement n'engendre

⁷⁰ E. Heboyan, « Avant-propos », dans E. Heboyan (dir.), *La Figure de la comparaison*, Arras, Artois presses université, 2010, p. 11.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Pour une définition et un tour d'horizon plus approfondis de ces notions, voir F. Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, 1987.

⁷³ « [...] l'analogie ne résulte pas d'un constat mais d'une opération de l'esprit qui répond à une intention assimilatrice » (C. Fuchs, *op. cit.*, p. 135), d'où – ajouterions-nous – l'affinité profonde avec son éternelle rivale, la métaphore.

⁷⁴ A. Traisnel, « La défaite de la transcendance : la comparaison comme procédé allégorique dans *The wedding knell* de Nathaniel Hawthorne », dans *La Figure de la comparaison*, *op. cit.*, p. 46.

pas de choc allotopique, puisque l'isotopie sur laquelle est indexé le comparant est identique à l'isotopie du comparé. L'élément qui nous permet de considérer cette comparaison comme une figure, et non comme une comparaison similitive, est donc essentiellement la dissymétrie référentielle qui caractérise la relation des deux constituants. Le premier est actualisé par l'article défini et le complément du nom qui ancre le SN dans la situation énonciative, alors que le second – précédé par l'article indéfini, qui opère l'extraction d'un élément quelconque appartenant à un ensemble⁷⁵ – est désactualisé et relève d'un ailleurs discursif convoqué en raison d'une analogie bâtie, en l'occurrence, sur le paramètre de la faiblesse du son. Dans le second exemple, en revanche, l'éloignement entre les deux termes est plus sensible, puisque la représentation mentale de la fleur n'appelle pas toujours par voie de conséquence celle de l'intérieur de l'œuf, mais le contraste est neutralisé par le fait que le motif adjectival, autour duquel s'articule l'analogie, actualise un sème inhérent du comparé et du comparant. Les boutons d'or et le jaune d'œuf incarnent en effet deux espèces, deux configurations de la même propriété, « être jaune », et leur zone d'hétérogénéité est ainsi restreinte par une identité de *modus essendi* que renforce la réduplication de la qualité commune dans la lexie qui fait office de comparant⁷⁶.

Le potentiel de figuration qui caractérise la comparaison peut être toutefois bien plus élevé. Nous rencontrerons des réalisations à haute valeur imageante chaque fois que l'analogie postulée par le relateur *comme* engagera non seulement deux termes sémantiquement éloignés mais sera actualisée par un motif à valeur syllephtique. En rhétorique, la syllepse oratoire est la « figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré »⁷⁷ et, dans le cadre de notre problématique, elle s'avère une notion très importante pour rendre compte du rapport qui peut se nouer entre chaque terme de la comparaison et le prédicat. Nous y reviendrons abondamment dans notre deuxième partie consacrée au commentaire stylistique des comparaisons proustiennes⁷⁸ ; pour l'instant, il suffit de préciser que très souvent dans la comparaison figurative le verbe ou l'adjectif qui actualisent le *tertium comparationis*, que ce soit un verbe ou un adjectif, peut contracter simultanément un lien métaphorique et un lien de sens propre avec le comparé et/ou le comparant. Ainsi, en (20) :

(19) *Les deux petits seins haut remontés étaient si ronds qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits* (III, PR, 587)

le verbe inchoatif « mûrir » engendre une métaphore verbale si on le rapporte au comparé, les seins d'Albertine, puisqu'une partie du corps humain devient l'agent d'une action qui n'est pas inhérente à son sémantisme

⁷⁵ Voir M. Riegel et al, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 159-160. Il s'agit ici plus particulièrement d'une extraction au niveau général : un motif d'orchestre signifie n'importe quel motif d'orchestre.

⁷⁶ Tamba-Mecz parle d'identification analogique : « On imagine ainsi un procès spécifique sous les traits d'un autre, qui lui ressemble. La fiction consiste ici à forcer la similitude, en donnant pour identique ce qui n'est que semblable. », « À propos de la signification des figures de comparaison », art. cit., p. 18.

⁷⁷ B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, op. cit., p. 434. La syllepse oratoire diffère de la syllepse grammaticale, qui consiste à « rapprocher dans une même construction syntaxique des termes de forme grammaticale différente sans faire l'accord entre eux » (*Ibid.*, p. 435, où on donne cet exemple emprunté à Cocteau : « une chaise dorée dont les restes flottait sur un lac de sang »).

⁷⁸ Leur classification suivra une grille empruntée à M. Murat, qui fait appel à la notion de syllepse pour distinguer deux des quatre sous-classes de comparaison « syntagmatiques » présentes dans le roman de J. Gracq qui constitue son corpus. Voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit.

(littéralement, les seins ne mûrissent pas) mais qui en revanche est propre au comparé. Au contraire, dans l'exemple suivant le pôle métaphorique est à rechercher du côté du nœud SV+SN2, le comparé pouvant, lui, au sens propre, être « déplacé » :

(20) [...] *le monocle qu'il déplaçait comme une pensée importune* et sur la face embuée duquel, avec un mouchoir, il cherchait à effacer des soucis. (I, CS, 341)

Pour paradoxal que cela puisse sembler, et comme nous le détaillerons dans la deuxième partie du présent travail, la relation de comparaison peut héberger en son sein une métaphore qui en enrichit la portée figurative, fondée à la fois sur l'analogie nominale entre les termes et sur la nature particulière du lien que chacun d'eux entretient avec le prédicat⁷⁹.

Nous venons ainsi de détailler les caractéristiques principales qui nous ont permis de reconnaître et de sélectionner les comparaisons figuratives dans le texte proustien : la dissociation des domaines sémantiques dont sont issus les termes objets du rapprochement, leur appartenance à deux univers de référence différents, le degré d'éloignement et d'hétérogénéité réciproque, ainsi que la bilatéralité du lien (propre ou figuré) qui les unit au motif commun. On constatera toutefois qu'aucun critère d'ordre syntaxique n'a pu peser sur nos choix. La syntaxe des comparaisons figuratives ne diffère en effet en rien de celle des structures non figuratives analysées plus haut : nous rencontrons toujours les deux constituants de même fonction, un relateur de comparaison qui les soude, en l'occurrence *comme*⁸⁰, et *un tertium comparationis* explicite ou implicite. Cette homologie de structure syntaxique, qui n'est pas pour faciliter le repérage des données dans un corpus littéraire, tient à ce que, comme le démontre Tamba-Mecz dans son ouvrage⁸¹, le sens figuré – quelles que soient ses modalités d'affleurement dans le texte – n'affiche pas de configuration syntaxique propre qui le distinguerait du sens non figuré ; la syntaxe est certes un facteur indispensable⁸², primordial pour la mise en œuvre de n'importe quelle figure dans un texte ou une énoncé, elle n'est pas pour autant « une composante définitoire des énoncés figurés, puisque ceux-ci s'inscrivent dans les mêmes cadres syntaxiques des énoncés non figurés »⁸³. C'est donc essentiellement vers l'horizon sémantique (entendu non seulement en termes de significations lexicales, mais au sens plus large de relations entre les mots, du jeu sur leurs significations), et vers les opérations de transfert de traits et de propriétés entre les termes impliqués⁸⁴ que doit se tourner le

⁷⁹ Nous verrons qu'il y a aussi des comparaisons où le motif n'est pas sylleptique (la puissance figurative dépendant alors presque exclusivement du rapport analogique noué entre les deux termes nominaux) et des cas – au demeurant très rares dans notre corpus – où en revanche on a affaire à un double nœud métaphorique, lorsque le verbe ou l'adjectif sont en relation de sens figuré à la fois avec le comparant et avec le comparé.

⁸⁰ *Comme* possède, nous l'avons vu, des quasi-synonymes (*aussi que, ainsi que, tel*) qui peuvent naturellement servir de relateur dans des comparaisons figuratives. Notre travail ne portant cependant que sur les comparaisons marquées par *comme*, ces occurrences – par ailleurs relativement peu nombreuses – n'ont pas été prises en compte.

⁸¹ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré, op. cit.*

⁸² « [...] on peut mettre côte à côte tous les termes que l'on veut, aucune figure n'apparaîtra tant qu'une relation logico-syntaxique ne viendra associer ces deux termes, au moins dans un énoncé déterminé », *ibid.*, p. 31.

⁸³ *Ibid.*, p. 112. Nous reviendrons sur ce point important au quatrième chapitre, lorsqu'il sera question de considérer le poids de la syntaxe dans les configurations de type métaphorique.

⁸⁴ Cela vaut aussi bien pour les cas de stricte analogie nominale – où les termes en jeu sont des entités uniques, assimilés en fonction d'une identité de *modus essendi* ou *faciendi* – que pour les analogies de situations ou entre états de choses, qui mettent en regard deux phrases complètes et où il n'y a pas toujours de correspondance exacte entre tous les termes du rapprochement.

regard de l'interprète, afin de pouvoir reconstruire, par un calcul analogique plus ou moins osé, les tenants et les aboutissants de ce « dispositif exigeant »⁸⁵ qu'est la comparaison, surtout quand elle est figurative. Quitte à opérer une intrusion prématurée dans le champ de la rhétorique, que nous balayerons dans un second temps, il s'avère important de préciser que les notions d'analogie ou de ressemblance que l'on rencontre habituellement dans les ouvrages traitant de la comparaison, toutes disciplines confondues, doivent être mobilisées en aval de l'interprétation, en tant qu'instruments herméneutiques, et non en amont. Autrement dit, nous pensons que la comparaison figurative – à la différence des comparaisons simples, et surtout dans ses réalisations plus créatives – ne fait pas état d'une ressemblance « donnée », préconstruite entre les choses, suivant l'axiome, brillamment résumé par Michel Murat, « ça se ressemble, DONC je dis comme »⁸⁶. Elle invite au contraire à la rechercher, à la construire, elle nous impose, par un « coup de force argumentatif »⁸⁷, de découvrir des affinités là où *a priori* nous ne verrions que des différences. L'analogie doit intervenir par conséquent non en tant qu'acquis qui dispenserait d'aller plus loin, mais doit être le résultat d'un pari de l'interprète qui, engagé dans la dialectique du même et de l'autre, accepte de rapprocher « des hétérogènes [...] mais en leur inventant une homogénéité nouvelle ».⁸⁸

1.2.2.1 Comparaisons figuratives à parangon

Nous voudrions maintenant revenir sur un point que nous avons rapidement touché dans les sections précédentes et qui s'avère important dans le cadre de l'établissement du corpus de travail. En abordant la classe des comparaisons équatives simples qui expriment une relation quantitative, nous avons vu que dans certaines structures où le marqueur corrélatif *aussi que* commute avec *comme*, ce dernier peut donner lieu à une interprétation de type scalaire, une scalarité précisant non le positionnement relatif sur une échelle de valeurs mais plutôt l'orientation vers le haut degré. Cela se vérifie lorsque le comparant étalon affiche une valeur prototypique ou stéréotypique, c'est-à-dire lorsqu'il est unanimement et culturellement reconnu comme l'élément incarnant par définition, et au plus haut degré, la propriété exprimée par le motif. Les tenants de cette interprétation partent du principe que la valeur sémantique primaire de *comme* est le degré, et que c'est seulement en vertu de « la combinaison de ce trait avec l'environnement prédicatif gradable au sein duquel il opère »⁸⁹ que primera l'expression de l'identité approximative (fondée sur le trait /comparaison/) ou de l'intensité. Suivant cette lecture, l'exemple ci-dessous :

(21) Toute « nouvelle recrue » à qui les Verdurin ne pouvaient pas persuader que *les soirées des gens qui n'allaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie*, se voyait immédiatement exclue. (I, CS, 185)

⁸⁵ S. Chaudier, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », art. cit., p. 67.

⁸⁶ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 8.

⁸⁷ Correspondant à un autre axiome : « Ça se ressemble, PUISQUE j'ai dit comme », *ibid.*

⁸⁸ N. Charbonnel, *La Tâche aveugle, I, Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, p. 18.

⁸⁹ M. Pierrard, J.-M. Léard, « *Comme*, comparaison et haut degré », art. cit., p. 284.

devrait être tenu pour une « fausse comparaison », dont le but communicatif n'est pas d'établir un rapprochement similitif ou une évaluation quantitative entre le comparé (les soirées des autres) et le comparant (la pluie) mais simplement d'exprimer l'intensité de l'ennui, et de s'appuyer sur elle pour énoncer avec emphase l'un des commandements du Credo des Verdurin : tu n'auras pas d'autre petit clan que le nôtre. L'impossibilité de combiner ces formulations comparatives avec un autre marqueur d'intensité (*« les soirées des gens qui n'allaient pas chez eux étaient [très] ennuyeuses comme la pluie ») vient renforcer l'interprétation selon laquelle elles réaliseraient une forme particulière, phrastique, d'hyperbole⁹⁰. Doit-on ainsi exclure ces formulations du lot des comparaisons figuratives et les ranger dans la catégorie des comparaisons scalaires non quantifiantes ?

Nous avons souligné plus haut que le critère distinctif qui nous a permis de reconnaître et de distinguer les comparaisons figuratives des comparaisons ordinaires est l'incompatibilité des domaines sémantiques dont relèvent respectivement les deux termes, à laquelle s'ajoute la nature non référentielle et la désactualisation du comparant. Or, dans l'exemple cité plus haut ces deux paramètres se trouvent présents : le comparé et le comparant sont sémantiquement hétérogènes, indexés sur deux isotopies différentes, et le second est coupé du contexte énonciatif par l'article défini qui induit en l'occurrence non un processus de spécification mais une référence générique à l'ensemble d'une classe. Le fonctionnement du comparant comme parangon exprimant le haut degré n'empêche donc pas de tenir ces comparaisons intensives pour une forme de figure, puisqu'il nous paraît que le hiatus sémantique entre les termes autorise à mettre en œuvre le calcul interprétatif qui aboutira au dégagement d'une analogie à même de justifier un rapprochement qui, avant d'être entériné par le lexique, a été perçu comme incongru. Cela revient à affirmer que, tout en reconnaissant la visée hyperbolique et l'acceptabilité de la lecture scalaire qu'admet le relateur *comme* dans ce genre de configurations, la détermination sémantique fondamentale de cette conjonction reste à notre avis la comparaison globale. Il nous semble en effet que, contrairement à ce que postulent Léard&Pierrard⁹¹, et en nous appuyant sur l'interprétation de Fuchs&Le Goffic, la connotation intensive des comparaisons figuratives à parangon découle précisément de l'identité de modus, *essendi* ou *faciendi*, que le *comme* véhicule par rapport au motif⁹². Prenons cet exemple du *Côté de Guermantes* :

(22) [...] me dit le prince Von, tout en **mangeant comme un ogre**, le teint vermeil, et dont le rire perpétuel découvrait toutes les dents. (II, CG, 792)

Le *tertium comparationis* est représenté ici non par une propriété gradable mais par un verbe plein et il nous semble possible de soutenir que la comparaison met l'accent *in primis* sur une identité de manière de faire : la manière dont le prince Von mange est la même manière dont mange un ogre, et cela peut signifier aussi bien

⁹⁰ Murat distingue à ce propos entre « hyperboles comparatives », qui correspondent pour lui aux comparaisons intensives stéréotypées, et « comparaisons hyperboliques », où l'effet stylistique d'exagération dépend à la fois du prédicat hyperbolique et de l'identification tendancielle entre les deux termes du rapprochement, comme dans l'exemple gracquien qu'il cite : « certains monuments plus taraudés que des polypiers », M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 156.

⁹¹ J.-M. Léard, M. Pierrard, « *Comme* : comparaison et haut degré », art. cit., p. 280.

⁹² C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 267-268.

le haut degré (« il mange excessivement ») qu'une façon particulière de s'attaquer à la nourriture, glosable par des adverbes tels que *voracement*, *grossièrement*. Il nous semble que les deux interprétations sont non seulement acceptables mais finalement simultanées, et l'ajout du détail relatif au teint et aux dents découvertes va à notre avis dans le sens d'un déploiement descriptif censé étayer la ressemblance entre le prince Von et l'ogre et remotiver, au moins partiellement, le tour figé.

Les comparaisons intensives dites « antiphrastiques »⁹³ sont elles aussi susceptibles de faire l'objet d'une lecture sous l'angle de l'analogie. Le mécanisme de l'antiphrase prêté à la comparaison consiste à associer à un adjectif ou à un verbe exprimant une qualité donnée un comparant possédant la qualité inverse. Dans cet exemple éminemment balzacien,

(23) [...] au moment où l'énorme cocher de Mme Swann, surveillé par un *petit groom gros comme le poing* et aussi enfantin que saint Georges, essayait de maîtriser leurs ailes d'acier qui se débattaient effarouchées et palpitantes. (I, CS, 417)

le soulignement emphatique de la petitesse du groom se fait aussi bien par l'adjectif hypocoristique du syntagme nominal comparé que par l'association oxymorique de l'adjectif « gros », exprimant une taille supérieure à la moyenne, au comparant « poing », et c'est encore d'une détermination primordiale de *modus* que dérive l'interprétation intensive antiphrastique. Dans un premier temps, on affirme en effet que le mode sous lequel le groom est gros est le même mode d'être gros d'un poing, qui par définition n'est pas gros ; dans un second temps, on infère que le groom est (très) petit et que la comparaison vise à rendre de façon hyperbolique cette petitesse.

La persistance de la détermination sémantique comparative globale attachée à *comme*, que nous venons de mettre en lumière à côté de celle de degré, nous autorise à inclure les comparaisons à parangon dans la catégorie des comparaisons figuratives, et éventuellement à les admettre dans notre corpus, mais sous des conditions bien précises. L'objection qui pourrait en effet être soulevée à propos de ce choix tient au caractère stéréotypé et éculé des figures à parangon : le comparant ne fait en effet presque jamais l'objet d'un choix personnel et créatif mais est désormais entériné par le lexique et s'ancre dans les représentations culturelles et encyclopédiques partagées par les locuteurs d'une langue donnée. D'où la difficulté à percevoir encore l'écart isotopique entre les termes de la comparaison – à l'origine pourtant de son caractère figuré – et également la montée en puissance de l'interprétation intensive au détriment de la lecture analogique. Comme le rappelle Leroy, le figement est l'un des critères majeurs que l'on mobilise habituellement dans les études consacrées à ces expressions, lesquelles comportent aussi le blocage de la synonymie tant au niveau du prédicat qu'au niveau du comparant. Toutefois, l'auteure souligne que ce paramètre est loin d'être absolu, et que dans bien des cas « si la structure *Adj comme GN* est assez bien fixée, malgré des variations minimales, les éléments *Adj* et *GN* qui la composent restent presque entièrement libres. »⁹⁴ Le défigement et la déconstruction d'un certain

⁹³ I. Tamba-Mecz, « À propos des figures de comparaison », art. cit., p. 18.

⁹⁴ S. Leroy, « Les constructions comparatives intensives dans *Illusions perdues* », art. cit., p. 42. L'auteure commente quelques cas de défigement des comparaisons à parangon dans le roman de Balzac, par exemple « “Pauvre enfant c'est innocent comme un agneau”, dit Bérénice, grosse Normande aussi laide que Coralie était belle », où l'adjectif

nombre de comparaisons clichéiques est donc non seulement possible, mais très probable, surtout si on travaille sur un corpus littéraire, où la marge de renouvellement du lexique par le style est plus ample.

Ainsi, compte tenu du fondement analogique qui unit les deux termes malgré la connotation intensive, mais consciente du processus de lexicalisation partielle ou totale qui concerne bon nombre de ces comparaisons, nous avons décidé de ne sélectionner pour notre corpus que les occurrences où Proust ne se contente pas de recourir à des comparants stéréotypés mais modifie et défige le cliché en fonction des exigences contextuelles. L'exemple ci-dessous montre que le choix, partant assez libre, du comparant s'inscrit dans le filage de l'association métaphorique, lequel finit par primer l'expression de l'intensité :

(24) [...] d'une autre, au *visage blanc comme un œuf* dans lequel un petit nez faisait un arc de cercle comme un bec de poussin, visage comme en ont certains très jeunes gens ; (II, JF, 150)

Nous espérons avoir donné un aperçu suffisamment clair du fonctionnement linguistique des comparaisons figuratives, et des caractéristiques permettant de comprendre quand et comment l'acte de comparer quitte le domaine de l'évaluation attendue, censément objective, et vient coïncider avec la production d'une figure de style. Nous voudrions maintenant infléchir légèrement notre description linguistique du domaine de la pure théorie vers celui de la pratique textuelle, et observer de plus près quelles formes « concrètes » peut revêtir la comparaison figurative dans les textes littéraires et surtout quelles variations peuvent intervenir dans le schéma de base décrit initialement. Nous procéderons à une lecture suivie de la grille (quelque peu schématique) proposée par Jean Cohen dans son article « La comparaison : essai de systématique », qui se situe à cheval entre linguistique et rhétorique et s'avère un bon point de départ pour saisir la complexité et la variété de structures auxquelles on se trouve confronté lorsque la comparaison devient un instrument au service du style et du projet esthétique de l'écrivain.

Dans la perspective nettement structurale qui est la sienne, Cohen entend montrer que les entorses à la forme canonique de la comparaison constituent « l'anomalie structurale et fonctionnelle » propre au langage poétique⁹⁵ ; toutefois, le schéma canonique qu'il donne comme modèle à l'aune duquel mesurer toutes les possibles variations (*A est B comme C*, où A et C sont les deux comparandes et B *le tertium comparationis*) est à notre avis trop limité, puisqu'il pose comme seul prototype de prédicat la structure attributive *être+Adj*, en négligeant que la forme canonique comporte également dans cette position un verbe plein et tensé. Nous rectifions donc son modèle de base comme suit :

*SN1 + V/ être adj comme SN2*⁹⁶

« innocent » remplace ses quasi-synonymes plus usés (« tendre », « doux »).

⁹⁵ J. Cohen, « La comparaison poétique », art. cit., p. 51. L'auteur restreint le langage poétique à la seule poésie (en opposition au terme « prose », qui réfère pour lui au langage « naturel ou non marqué »), mais ses remarques restent tout aussi valables pour les textes littéraires écrits en prose.

⁹⁶ La nature simplifiée de ce schéma, élaboré au bénéfice d'une description théorique, tient aussi à ce qu'il ne mentionne ni l'éventualité de comparandes de type phrastique, ni les nombreuses modifications dont la syntaxe de la comparaison fait montre à l'épreuve des textes, notamment en ce qui concerne l'ordre d'apparition des constituants. L'écriture proustienne nous offre un riche florilège des entorses et des déplacements qu'on peut faire subir aux trois éléments convoqués, par exemple :

1) le motif exprimé dans la matrice figure en fin de phrase : *SN1, comme SN2, SV/ être Adj*, « et ses cheveux comme

À partir de ce prototype, Cohen distingue trois formes d'écarts qui peuvent intéresser tour à tour tous les constituants (ou presque) de la comparaison : l'ellipse, l'impertinence et la redondance, cette dernière présentant à son tour deux formes, redondance interne et externe.

L'ellipse consiste en la suppression, ou l'implication, de l'un des constituants du schéma mais ne peut concerner le relateur de comparaison, car l'élision de *comme* entraîne nécessairement la transformation de la comparaison en une prédication attributive stricte, donc en une métaphore⁹⁷. L'ellipse du comparant s'avère extrêmement rare, voire impossible pour les structures en *comme* (nous n'avons relevé aucun exemple chez Proust qui réalise une formule du type *SN1 + Sv/ Adj comme Ø*), tandis qu'on peut la rencontrer dans des comparatives quantitatives, où l'absence du comparant change la comparaison en une caractérisation qui laisse dans le flou le point de repère, comme c'est le cas ici :

(25) le visage d'Odette paraissait plus maigre et plus proéminent [Ø] parce que le front et le haut des joues, cette surface unie et plus plane était recouverte par la masse de cheveux qu'on portait, alors, prolongés en « devants ». (I, CS, 194)

La suppression du *tertium comparationis*, à savoir l'élément en facteur commun explicitant le lien analogique entre les termes, se vérifie uniquement dans les cas où le motif est actualisé par une structure du type *être+adjectif* avec attribut implicite, ou absent, puisqu'on a vu que si le motif est représenté par un verbe plein, le *tertium comparationis* se déduit du sémantisme même du verbe. Gérard Genette parle à ce propos de comparaison « non motivée »⁹⁸, car dans une occurrence comme (27)

(26) *Certains souvenirs sont comme des amis communs*, ils savent faire des réconciliations (II, CG, 452)

le motif à la base du rapprochement, c'est-à-dire la propriété commune aux souvenirs et aux amis communs, n'est pas contenue à l'intérieur de l'énoncé comparatif. Le lecteur est ainsi libre de le reconstruire en mettant en œuvre un calcul interprétatif, dont l'issue pourrait d'ailleurs aboutir à d'autres, surprenantes conclusions que celles envisagées par le producteur de l'analogie⁹⁹.

La probabilité d'une ellipse au niveau du comparé pourrait sembler proche de zéro si l'on s'en tient à la modification de la forme canonique que propose Cohen, à savoir : *Ø est comme une orange*. Toutefois, le texte

une variété végétale ravissante et inconnue reposaient sur son front dans la minutieuse délicatesse de leur foliation. » (II, JF, 241)

2) le comparant est antéposé, souvent serti d'une expansion relative : *Comme SN2 (qu-P), SN1 + SV/être Adj* : « Comme un oiseau qui va d'une extrémité de sa cage à l'autre, sans arrêter, je **passais** de l'inquiétude qu'Albertine pût partir à un calme relatif. » (III, PR, 902)

3) le motif figure en tête de phrase, le comparé à la fin : *SV/Sadj comme SN2, SN1*, « À côté des voitures, devant le porche où j'attendais, **était planté comme** un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur » (II, JF, 66)

⁹⁷ Nous empruntons à Cohen (p. 45) l'exemple d'Éluard : « La terre est comme une orange » → « La terre est une orange »

⁹⁸ Voir *supra*, note 17.

⁹⁹ À vrai dire, dans cet exemple le lecteur ne doit pas chercher longtemps : la clé du rapprochement entre les souvenirs et les amis communs lui est livrée d'emblée par la phrase qui suit le comparant. De cette façon, la marge laissée à la suggestion se rétrécit considérablement, et nous verrons que dans la quasi-totalité des occurrences de comparaisons non motivées Proust met en jeu des stratégies diverses (ajout d'expansions, de phrases) qui contribuent à lever l'implicite lié à l'absence du *tertium comparationis*.

proustien offre un bon nombre d'occurrences où le comparé fait l'objet d'une sous-spécification et n'est donc pas immédiatement repérable à la surface du texte. Cela se vérifie lorsque le comparant est constitué par un groupe prépositionnel à valeur circonstancielle qui n'a pas de correspondant homologue dans la matrice, comme dans (28)

(27) À deux pas les réverbères s'éteignaient et alors c'était la nuit [...] je me sentis **perdu comme sur la côte de quelque mer septentrionale où on risque vingt fois la mort avant d'arriver à l'auberge solitaire** ; (II, CG, 692-693)

La reconstruction du comparé ne pose pourtant pas de grandes difficultés dans la mesure où il suffit de rétablir dans la matrice l'indice déictique renvoyant à la situation d'énonciation, en l'occurrence le complément locatif : « je me sentis perdu [ici]/ [en plein Paris] comme sur la côte d'une mer septentrionale [...] ». Un autre exemple de comparé ellipsé ou sous-spécifié nous est fourni par certaines occurrences de comparaisons participant d'une opération de caractérisation métalangagière¹⁰⁰, que nous avons décidé d'isoler dans une catégorie à part de notre relevé et sur lesquelles nous reviendrons dans notre deuxième partie. En règle générale, dans ces structures la forme exacte du comparé reste pratiquement impossible à préciser¹⁰¹, parce qu'il peut s'agir d'un mot ou d'un groupe de mot en régime de modalisation autonymique, ou bien d'un énoncé entier rapporté au discours direct. L'exemple suivant est fort intéressant en ce que le comparant joue le rôle d'un commentaire interstitiel et fournit ainsi une interprétation, voire une « traduction » de la réplique d'Albertine qui tient lieu formellement de comparé :

(28) Elle comprit sans doute que c'était l'expression maladroite d'un désir, car **comme quelqu'un qui vous offre une recommandation que vous n'osiez pas solliciter, mais dont vos paroles lui ont prouvé qu'elle pouvait vous être utile** : « Voulez-vous que j'essaie ? dit-elle avec l'humilité de la femme. (II, CG, 653)

La comparaison a pour but d'élucider le ton et l'attitude énonciative qui informent les paroles figurant au discours direct, mais l'absence, ou plutôt le retardement de la formule d'introduction canonique par un *verbum dicendi* ne permet de saisir qu'après coup que la subordonnée comparative est incidente à la réplique elle-même.

L'impertinence est définie par Cohen comme l'« incapacité d'un terme à remplir sa fonction prédicative »¹⁰² et constitue l'anomalie typique des comparaisons telles que (29), articulées autour d'un verbe ou d'un adjectif sylleptique :

(29) Je descendais de voiture à Quetteholme, courais dans la raide cavée, passais le ruisseau sur une planche et trouvais Albertine qui peignait devant *l'église* toute en clochetons, **épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier**.

¹⁰⁰ Pour une description plus approfondie, voir *infra*, § 2.3.4 et II^e partie, § 4.2.

¹⁰¹ « Le comparé ne figure pas en tant que tel sur la chaîne mais y apparaît sur le mode d'un événement », J. Authier-Revuz, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique », art. cit., p. 185.

¹⁰² J. Cohen, « La comparaison poétique », art. cit., p. 47.

On est là au cœur du fonctionnement figuratif de la comparaison : comme on l'a vu plus haut, l'un des traits qui distingue les énoncés comparatifs figurés des comparaisons non figurées est le rapport allotopique s'instaurant entre le motif et l'un des deux termes, lequel se voit affublé d'une propriété ou engagé dans un processus que sa catégorisation conventionnelle n'admet pas. Nous voudrions pourtant récuser la nuance négative dont est chargée la notion d'impertinence dans l'étude de Cohen, ancrée dans le panorama d'une sémantique structurale¹⁰³ qui fonde sa conception du style sur l'identification d'un écart par rapport à un hypothétique degré zéro – au demeurant très problématique à cerner –, lequel amène à considérer le sens figuré comme anomal ou comme une violation du code du langage¹⁰⁴. En outre, il nous semble erroné d'affirmer que la manifestation d'une impertinence réduit la comparaison à n'être plus que différence, relation d'où « l'identité est absente »¹⁰⁵. La visée de la comparaison, inscrite dans son marqueur, est toujours la postulation d'une identité, ou tout au moins d'une identification tendancielle entre les termes, mais dans les réalisations les plus originales elle se trouve partiellement en conflit avec l'horizon d'attente de l'interlocuteur ou du lecteur, lequel doit se livrer à une recherche plus subtile des analogies pour surmonter le sentiment de « déviance » dont parle G. Kleiber.¹⁰⁶

La redondance constitue enfin une entorse à la visée illustrative ou « noétique », pour reprendre l'expression de Cohen, que l'on attribue généralement à la comparaison figurative. Si le comparant auquel on a recours pour tirer au clair le comparé n'apporte aucun complément d'information, parce que trop proche sémantiquement, sinon identique à ce dernier, le rapport dialectique du même et de l'autre, fondement de la comparaison, se trouve trop déséquilibré du côté du même. Le « gain heuristique »¹⁰⁷ que l'on attend du rapprochement des deux termes est ainsi extrêmement faible et l'on a affaire selon Cohen à un phénomène de redondance interne, magistralement représenté par cette comparaison, qui clôt sur une note désabusée le premier tome de la *Recherche* :

(30) le vent **ridait** le *Grand Lac* de petites vaguelettes, comme un lac ; de gros oiseaux **parcouraient rapidement** le *Bois*, comme un bois, [...] (I, CS, 418)

Il serait légitime d'arguer que l'on s'attendrait un peu plus de la plume d'un Proust, et que comparer un lac à un lac et un bois à un bois n'est pas en soi très informatif. Mais le jeu subtil qui consiste à alterner les lettres majuscules et minuscules, ainsi que le contexte plus large du roman nous incitent à analyser en profondeur cette tautologie apparemment si banale, et nous reviendrons à cet exemple au moment d'illustrer les

¹⁰³ Dont l'ouvrage le plus représentatif est la *Rhétorique générale* du Groupe μ , sur lequel nous reviendrons au moment d'aborder les différentes théories linguistiques de la métaphore.

¹⁰⁴ Voir J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 19 sqq.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁶ Nous reviendrons plus loin sur ce concept que Kleiber mobilise pour décrire le mécanisme sémantique à la base de la métaphore. Voir entre autres G. Kleiber, « Métaphore : le problème de la déviance. », *Langue française*, n. 101, 1994, p. 35-56 et Id., « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans N. Charbonnel, G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, op. cit., p. 85-134.

¹⁰⁷ S. Chaudier, « La comparaison a ses raisons », art. cit., p. 69.

nombreuses variations propres à la catégorie des comparaisons substantives non métaphoriques de notre corpus¹⁰⁸.

En revanche, lorsque le comparant choisi comme repère et censé illustrer le comparé est moins connu que ce dernier, le déséquilibre se déplace tout à fait du côté de la différence, et la comparaison n'atteint pas son but explicatif puisqu'elle augmente l'obscurité au lieu de la dissiper. Cohen parle à ce propos de redondance externe, entorse qui bafoue l'orientation sémantique usuelle, consistant à procéder de l'archétype (l'élément notoire, le comparant) à l'ectype (l'élément moins bien connu, le comparé)¹⁰⁹, et c'est parfois le risque que courent certaines comparaisons proustiennes où le comparant réfère à des notions scientifiques trop spécifiques pour le commun des lecteurs, comme dans (31)

(31) Tel, de nature énigmatique, m'était apparu à Balbec *ce sentiment que Saint-Loup ressentait pour moi*, qui ne se confondait pas avec l'intérêt de nos conversations, détaché de tout lien matériel, invisible, intangible et dont pourtant il **éprouvait la présence en lui-même** comme *une sorte de phlogistique, de gaz*, assez pour en parler en souriant. (II, CG, 403)

L'atténuation modalisante (« une sorte de ») ainsi que la reprise semi-corrective du substantif savant « phlogistique » par son hyperonyme plus courant (« un gaz ») témoigne de la tentative de réduire la redondance externe d'une comparaison dont Proust mesurait sans doute le caractère potentiellement obscur.

1.3 Bilan

L'examen des anomalies susceptibles de modifier la structure canonique de la comparaison dans ses emplois figuratifs et littéraires nous aura suggéré que l'apport de la linguistique, tout en constituant un soubassement nécessaire et préalable à l'appréhension de l'objet langagier que nous entendons analyser dans le roman proustien, n'est pas suffisant à lui seul pour rendre compte des formes et aspects multiples que la comparaison, telle le mythologique Protée, peut assumer. Si la linguistique fonde ses théories et ses argumentations sur des structures prototypiques proches de ce que nous pourrions appeler le degré zéro de la comparaison, l'épreuve des textes nous met face à d'innombrables variations, à des usages inventifs qui dépassent la description purement linguistique mais que l'on peut se permettre d'aborder, une fois armé des outils herméneutiques rigoureux que cette discipline met à disposition.

Convaincue de la nécessité de bâtir notre étude stylistique des comparaisons proustiennes en *comme* sur des fondations stables, nous avons décidé de consacrer les deux chapitres liminaires à l'identification des constituants en jeu et aux aspects éminemment techniques et grammaticaux qui caractérisent notre figure. Nous avons d'abord constaté qu'elle n'en est pas toujours une, et que l'acte de comparer peut signifier simplement la mise en regard de deux entités qui partagent une même propriété sous un angle quantitatif ou qualitatif. Les comparaisons que les linguistes appellent « quantitatives » ou « scalaires » ont pour but d'établir le

¹⁰⁸ Voir *infra*, II^e partie, § 1.2.1

¹⁰⁹ J. Cohen, « La comparaison poétique : essai de systématique », art. cit., p. 49.

positionnement relatif du comparé et du comparant, sujets du rapprochement, sur une échelle de valeurs orientée et par rapport à la qualité ou au processus communs aux deux termes. Autrement dit, les comparaisons quantitatives assertent le degré *x* auquel le comparé, point de départ référentiel de la comparaison, possède le paramètre dont le comparant est pris comme étalon ; suivant les marqueurs adverbiaux quantifieurs, il occupera un niveau supérieur (*plus*), inférieur (*moins*) ou égal (*aussi/autant/comme*) au niveau occupé par l'étalon. Si ce dernier représente prototypiquement le haut degré, voire le degré absolu, il se changera en parangon et la comparaison exprimera moins une détermination quantitative qu'intensive. Toutefois, nous avons vu que cette interprétation n'est pas exempte d'ambiguïtés lorsque le marqueur de comparaison est le relateur *comme*. Nous aborderons dans le prochain chapitre ses nombreuses facettes et son comportement polysémique, mais nous avons déjà anticipé que son sémantisme de base comporte l'idée d'une comparaison globale, laquelle est certes concurrencée par le trait /degré/ dans les structures comparatives à parangon, mais jamais complètement évacuée. C'est la raison pour laquelle nous avons jugé bon d'inscrire ces réalisations – relevant souvent d'expressions lexicalisées et des stéréotypes langagiers propres à toutes les langues – dans le lot des comparaisons figuratives, même si nous n'avons retenu dans notre relevé que les cas où la formule intensive toute faite subit un renouvellement.

À la différence des comparaisons qualitatives où le *comme*, ou ses équivalents, postulent une identité entre deux grandeurs homogènes, relevant du même domaine sémantique et dotées d'une référence spécifique, l'enjeu de la comparaison figurative, dans ses réalisations canoniques, est d'unir deux entités hétérogènes, l'une actualisée et spécifique, l'autre désactualisée et générique, deux sphères sémantiques *a priori* dissociées, bref de faire surgir – par le miracle d'une analogie – des ressemblances au milieu des différences. Le rapprochement mis en œuvre relève donc non du réel vérifiable mais du fictionnel, du possible, voire d'un réel *dé-figuré* – puisqu'on brouille les repères en donnant comme telle une ressemblance entre des choses objectivement dissemblables – et *re-configuré*, car la ressemblance rendue ainsi manifeste fait voir ces choses sous un nouveau jour. La manifestation d'une allotopie qui sous-tend la comparaison-figurée peut concerner aussi bien la relation des deux termes entre eux, ou bien le rapport que chacun, pris isolément, entretient avec le *tertium comparationis*. Ce dernier fonctionnera ainsi comme syllepse s'il contractera un lien métaphorique avec le comparé et/ou avec le comparant, et le *comme* enfermera ainsi dans le même anneau une métaphore et sa motivation.

Pour enfin revenir à la question provocatrice de Voltaire citée en introduction (« la nature est comme la nature. Pourquoi lui chercher des comparaisons ? »), nous pourrions d'ores et déjà avancer quelques éléments de réponse, que l'analyse linguistique nous a suggérés et que le volet consacré à la rhétorique viendra enrichir. Pourquoi donc chercher sans arrêt des comparaisons ? Parce que la comparaison est un acte cognitif primordial que notre esprit accomplit dans les buts et les configurations les plus diverses, parce qu'elle est un outil langagier précieux qui sert à la fois la mensuration, l'évaluation objective et la réunion, foncièrement subjective, des disparates, employé depuis l'Antiquité¹¹⁰ pour étayer un raisonnement et renforcer une

¹¹⁰ Nous renvoyons sur ce point à au chapitre 3, voir *infra*, p. 102 *sqq.*

argumentation ; parce que la comparaison fait apparaître une « défaillance épistémologique »¹¹¹ que la dénomination seule, encore moins si elle est pure tautologie, comme le voudrait Voltaire, ne suffit pas à combler. « La comparaison fait-elle miroiter la possibilité qu'une idée juste (à tous les sens du mot, à la fois exacte et moralement motivée) soit aussi une idée belle »¹¹² et nous espérons montrer au cours de notre travail à quel point cette double visée, explicative et esthétique, sous-tend l'emploi proustien des comparaisons.

¹¹¹ A. Traisnel, « La défaite de la transcendance », art. cit., p. 46.

¹¹² S. Chaudier, « La comparaison a ses raisons », art. cit., p. 67.

2. *Comme* dans tous ses états

Comme, je dis comme et tout se métamorphose...
R. Desnos, « Comme », *Les Sans Cou*.

2.1 Généralités : un morphème polymorphe

Dans leur article consacré aux relateurs de comparaison *que* et *comme*, Fournier et Fuchs signalent que les différences entre les structures comparatives que les deux marqueurs contribuent à définir ne concernent pas seulement l'aspect syntaxique, mais se situent aussi sur un plan sémantique plus général ; elles affirment que

contrairement à la comparaison construite par les corrélatives, la comparaison en *comme* est, du point de vue sémantique, beaucoup plus difficile à cerner, dans la mesure où elle couvre un spectre à la fois large et instable qui, selon les cas de figure, peut glisser depuis la comparaison par excellence (comparaison à parangon) jusqu'à des valeurs mixtes ou limites.¹ (nous soulignons)

Les difficultés d'interprétation qui apparaissent lorsqu'on s'attache à déterminer la nature exacte de certains énoncés comparatifs, ainsi que l'instabilité et l'ampleur du spectre des significations pointées par les auteures dépendent dans une large mesure du caractère souvent ambigu, et parfois absolument indécidable, du mot *comme*. Morphème parmi les plus récurrents du français, foncièrement polymorphe, à l'instar de la plupart des mots grammaticaux, *comme* se voit attribuer de façon consensuelle le rôle de « déclencheur d'interprétation comparative »², mais la palette d'emplois et de valeurs discursifs qu'il est susceptible d'assumer est assez vaste, et partant assez problématique, pour mériter que l'on s'y intéresse de plus près. De surcroît, ayant promu ce terme au rang d'élément distinctif primaire dans la délimitation de notre objet d'étude, nous croyons important d'approfondir quelques-uns des contextes où il apparaît, et notamment ceux qui voient la valeur comparative entrer en concurrence avec d'autres significations. Cet aperçu de *comme* dans tous ses états nous aidera en outre à justifier les critères qui nous ont amenée à retenir ou à exclure certaines occurrences du relevé des comparaisons recensées dans le roman de Proust.

Le statut grammatical de *comme* ne fait pas l'unanimité parmi les linguistes. Dans l'introduction au numéro thématique de *Langue Française* consacré à notre morphème³, Nelly Flaux et Estelle Moline retracent

¹ N. Fournier, C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », art. cit., p. 105.

² D. Hochart, « Constructions en *comme* ces *N qu-P* détachées dans *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées entre langue et discours*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 159.

³ N. Flaux, E. Moline, « Constructions en *comme* : homonymie ou polysémie ? Un état de la question », *Langue Française*, n. 159, 2008, p. 3-9.

les deux positionnements théoriques principaux sur la question, qui se résument à ce qu'on pourrait appeler la thèse de la polysémie et la thèse de l'homonymie.

La première tendance, bien représentée dans le panorama des études récentes⁴, consiste à proclamer « l'unité fondamentale de *comme* »⁵ aussi bien au niveau sémantique que syntaxique. Comme nous l'avions anticipé dans le chapitre précédent, la plupart des théoriciens, dans la lignée des travaux de Pierre le Goffic, reconnaissent en *comme* un morphème qui active un parcours sémantique axé sur la manière et introduit une subordonnée, le plus souvent elliptique, qui contient le comparant et se voit enchâssée dans une phrase matrice constituant le comparé. Le caractère fondamentalement indéfini du relateur se précise en fonction du type de prédicats qu'il relie : s'il s'agit de processus ou d'actions dynamiques, *comme* indiquera une identité de « manière de faire », ou de *modus faciendi* ; si, en revanche, le prédicat réfère à un état, reconductible au type *être*, on aura une « identité de manière d'être », ou de *modus essendi*. Fuchs et Le Goffic postulent que l'unité de *comme* réside dans son rôle d'"adverbe" intégratif : « Comme est la marque d'un mouvement d'identification entre un terme de départ [...] et un terme comparé, mouvement qui aboutit à la construction d'une identité »⁶. Selon ces auteurs, son action de "cheville", ou de pivot, entre les deux propositions se manifeste clairement si l'on prête attention au parallélisme qui subsiste entre la fonction d'introducteur que remplit *comme* par rapport à la subordonnée enchâssée, et la fonction adverbiale de cette dernière par rapport à la matrice et à son verbe principal. De la mise en facteur commun de deux propositions relativement à la manière s'ensuit une dissymétrie entre les deux séquences : le contenu de la matrice est repéré par rapport à la subordonnée, dans une orientation prototypique allant de l'inconnu au connu, d'où la valeur cognitive et explicative attribuée traditionnellement à la comparaison. Outre les perplexités que peut soulever le postulat d'une description unifiée fondée sur l'inclusion de notre relateur dans la classe des adverbes, l'une des critiques qui ont été soulevées à propos de l'interprétation de *comme* en tant que morphème subordonnant porte sur la possibilité effective de reconstituer, dans certains emplois particuliers, le segment phrastique élipso, par exemple dans des occurrences qualifiantes ou approximantes⁷, mais il faut toujours considérer que cette restitution ne s'opère de fait qu'à un niveau notionnel, et n'a pas pour but de produire un énoncé pleinement actualisé, mais plutôt de déterminer la fonction syntaxique du comparant dans la subordonnée, d'où l'importance somme toute relative qu'a la détermination des marques temporelles et modales du verbe reconstitué.

La fonction intégrative qu'exerce le relateur se doit d'être examinée sous un angle supplémentaire, celui

⁴ Voir la bibliographie en annexe au numéro spécial de *Langue Française* consacré à *comme* (n. 159, 2008), et notamment les contributions déjà citées de P. Le Goffic, qui s'inspire et reprend en partie les analyses pionnières de Damourette et Pichon, lesquels réservent à *comme* une section dans le septième tome de l'EGLF (t. VIII, §3121-§3128), C. Fuchs, et – malgré les divergences concernant quelques emplois spécifiques – M. Desmets, E. Moline, H. Portine, M. Pierrard.

⁵ C. Fuchs, « Comme, marqueur d'analogie : l'identité de manière d'être », dans F. Neveu, N. Le Querler, E. Roussel (dir.), *Relations, connexions, dépendances. Hommage au professeur Claude Guimier*, Rennes, PUR, 2012, p. 183.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir N. Flaux, E. Moline, « Constructions en *comme* : homonymie ou polysémie ? Un état de la question », art. cit., p. 4, E. Moline, « Y a *comme* un problème : un emploi métalinguistique de *comme* », *Champs du signe*, n. 6, 1996, p. 249-277 et *infra*, §2.3.5 et §2.3.6.

de la portée, ou de l'incidence dont fait état la structure comparative qu'il introduit par rapport à la phrase matrice. Dans le chapitre précédent nous avons déjà mentionné de façon fugace le concept d'incidence intra- ou extrapredicative, et les nuances sémantiques qui découlent de cette différence, qu'il est temps maintenant de préciser⁸. On parlera d'incidence intrapredicative lorsque la structure comparative régie par *comme* est rattachée directement à un constituant de la principale ; elle est dès lors non détachable et non déplaçable, et elle se comporte comme un complément, souvent étroitement lié au verbe. La position intégrée par rapport à la matrice s'avère non marquée et, dans la plupart des cas, a partie liée avec la non actualisation du motif, dont la répétition est perçue comme redondante, dans le noyau comparant⁹. Voici deux exemples proustiens où *comme* est en rapport d'incidence étroite avec un verbe ou un adjectif ; ils permettent par ailleurs de montrer que dans ces configurations les possibilités d'extension du comparant sont fort limitées on dépasse difficilement la frontière du syntagme nominal¹⁰ :

(1) J'apercevais de loin, dans le jardinet des Swann, le soleil qui **faisait étinceler** comme *du givre* les arbres dénudés. (I, JF, 517)

(2) J'écoutais *cette murmurante émanation mystérieuse*, **douce** comme *un zéphir marin*, **féerique** comme *ce clair de lune*, qu'était son sommeil. (III, PR, 578)

Dans le cas où elle présente une incidence extrapredicative, la structure comparative est détachée et séparée de la matrice par une ponctuation forte (virgule, tiret, deux points, parenthèse¹¹) ; d'où le fait qu'elle soit détachable et que la comparaison porte non plus sur deux entités isolées mais sur deux états de choses. *Comme* devient ainsi un relateur de phrases, lié à la totalité des deux propositions qu'il joint et qui entretiennent un lien analogique est plus lâche, impliquant les deux situations dans leur globalité. La portée figurative de ces comparaisons dépend moins du processus de transfert de propriétés d'un élément à un autre, comme il arrive avec des substantifs, qu'elle n'émerge du rapprochement de deux situations qui peuvent être même très éloignées l'une de l'autre, mais qui se correspondent en raison d'un ou de plusieurs traits communs. Proust excelle dans ce genre d'associations hardies, dont on donnera ici un avant-goût :

(3) Il [Bloch] tâcha de le [Norpois] faire parler *des officiers* dont le nom revenait souvent dans les journaux à ce moment-là ; ils excitaient plus la curiosité que les hommes politiques mêlés à la même affaire, parce qu'ils n'étaient pas déjà connus comme ceux-ci et, dans un costume spécial, du fond d'une vie différente et d'un silence religieusement gardé, **venaient seulement de surgir et de parler**, comme *Lohengrin descendant d'une nacelle conduite par un cygne*¹². (II, CG, 531)

⁸ Nous nous appuyons plus particulièrement sur l'explication de C. Fuchs, « Comme, marqueur d'analogie : l'identité de manière d'être », art. cit., p. 183-184.

⁹ Voir N. Fournier, C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », art. cit., p. 81.

¹⁰ Nous le précisons car on aura occasion de remarquer que les comparaisons chez Proust sont souvent caractérisées par un mouvement expansif qui se produit du côté du comparant, en conformité avec le développement hypertrophique de ses longues phrases.

¹¹ Moline rappelle que la ponctuation n'est pas toujours un critère fiable pour décider de l'incidence des adverbes, au contraire elle peut parfois être source d'ambiguïtés, voir E. Moline « Elle volait pour voler, comme on aime pour aimer : Les propositions d'analogie en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 84. Elle l'est d'autant moins dans le texte de Proust, où la rareté et l'instabilité des signes de ponctuation, et surtout l'usage fluctuant des virgules, recommande une attitude prudente dans le traitement de ce paramètre.

¹² Nous précisons par souci de clarté que le déictique « à ce moment-là » renvoie à l'époque de l'Affaire Dreyfus, et c'est donc la notoriété à laquelle accèdent progressivement les officiers impliqués dans le procès qui est comparée au

La distinction entre les deux types d'incidence est importante car, comme le rappellent Fournier et Fuchs, « la valeur particulière que prend l'opération de comparaison résulte précisément de l'interaction entre, d'une part, le type de portée de ces adverbess [sic] (selon la construction) et, d'autre part, du sémantisme intrinsèque des termes *que* et *comme* (degré vs. *modus*) »¹³. Elle est d'autant plus significative pour notre propos que Proust exploite à fond la souplesse syntaxique de la structure comparative, et notamment les ressources liées à la détachabilité et aux facultés expansives de la subordonnée lorsqu'elle a une portée extrapredicative. Le comparant se trouve en effet déplacé souvent en tête de phrase, serti de plusieurs compléments nominaux ou phrastiques, dans un processus de dynamisation de la phrase dont on détaillera ultérieurement les spécificités. L'incidence du comparant peut en outre devenir un critère distinctif et influencer sur l'interprétation de la comparaison, comme il arrive ici :

(4) [...] je me dis que *notre vie sociale est, comme un atelier d'artiste, remplie* des ébauches délaissées où nous avons cru un moment pouvoir fixer notre besoin d'un grand amour, [...] (II, CG, 684)

Le détachement de la structure comparative et son interpolation entre le verbe auxiliaire et le participe passé qui actualise le motif sont marqués sans ambiguïté par les deux virgules encadrantes, qui soulignent la portée extrapredicative de cette structure et attribuent au comparant une valeur incidente, proche de l'ajout. En l'absence de ponctuation, et notamment de la première virgule, le groupe nominal introduit par *comme* aurait entretenu un rapport plus serré avec le verbe *être*, non plus auxiliaire mais copule dans une structure attributive (« je me dis que *notre vie sociale est comme un atelier d'artiste, remplie* des ébauches [...] »). La comparaison aurait glissé ainsi vers une forme plus suggestive, la motivation du rapprochement ne venant que dans un second temps, portée par l'expansion participiale alors apposée.

La conception polysémique de *comme* consiste ainsi à formuler l'hypothèse préalable d'une seule valeur sémantique fondamentale (la manière globale), d'où découlent plusieurs emplois et effets de sens susceptibles d'apparaître dans des contextes donnés. Consubstantielle à cette polysémie serait, d'après Fuchs & Le Goffic¹⁴, une unité sur le plan morphosyntaxique – au demeurant contestable, car expliquant le fonctionnement de *comme* sur la base de la seule classe adverbiale –, qui fait que notre relateur se comporte toujours comme un terme intégratif liant deux structures propositionnelles, dans un mouvement d'identification plus ou moins complet, relevant toujours du *modus, faciendi* ou *essendi*.

À l'opposé de la tendance unifiante se situe la conception homonymique de *comme*, développée notamment par Kroumova et Hristov dans leur article de 1982¹⁵. Au lieu d'attribuer au relateur une valeur primaire de manière et une fonction syntaxique unitaire (morphème subordonnant intégratif), les auteurs prônent une description qui admet plusieurs occurrences homonymes de *comme*, relevant chacune de

surgissement surnaturel de Lohengrin.

¹³ N. Fournier, C. Fuchs, « Que et comme marqueurs de comparaison », art. cit., p. 78.

¹⁴ C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 267.

¹⁵ Y. Kroumova, P. Hristov, « Les fonctions de *comme* », *Revue Roumaine de Linguistique*, n. 27-1, 1982, p. 71-77.

catégories syntaxiques différentes ; leur approche, typiquement distributionnelle, privilégie par conséquent le plan syntaxique et néglige quelque peu le sémantisme propre du relateur. *Comme* joue ainsi le rôle de conjonction de subordination dans la phrase complexe (comparative présentant un verbe en surface, proposition de modalité, subordonnée causale ou temporelle¹⁶), mais il est conjonction de coordination dans les occurrences à valeur d'exemplification, préposition lorsqu'il est à la tête d'un syntagme qui complémente le prédicat de la phrase simple ou encore adverbe dans les structures elliptiques du type « c'est tout comme » et dans les propositions exclamatives.

De ce rapide survol il résulte que, si cette analyse homonymique présente l'avantage de rendre compte plus précisément de certaines occurrences spécifiques de *comme* et de leur contexte d'apparition, son efficacité descriptive est néanmoins menacée par le risque d'une parcellisation taxinomique qui, en multipliant les catégories et les cas de figure, rend finalement malaisée l'appréhension d'un outil aussi complexe que malléable. Même si, en ce qui concerne la description morphosyntaxique, la perspective unifiée n'est pas tout à fait convaincante, et ne saurait se substituer à la conception traditionnelle, qui voit en *comme* relateur de comparaison non pas un adverbe mais une conjonction, susceptible de relier deux constituants nominaux ou deux propositions, nous pensons que, sur le plan sémantique, la thèse polysémique défendue par le courant « unitaire » fournit un meilleur angle d'attaque pour comprendre les fonctions et les spécificités de *comme* dans ses manifestations discursives, car la simplification relative de la description linguistique ne néglige pas pour autant la prise en compte des ambivalences, des glissements et des effets sémantiques dérivés. Au contraire, leur interprétation gagne en subtilité si l'on considère tous les différents emplois de *comme* à l'intérieur d'un continuum sémantique, comme autant de variantes dérivées d'une même signification, sans cloisonnements catégoriels. C'est d'ailleurs ce que nous avons constaté lors du relevé des occurrences dans le texte proustien, où souvent la reconnaissance d'une connotation particulière de manière ou d'un effet de sens proche, mais déjà extérieur à la valeur purement comparative, nous a permis d'exclure certains exemples qui présentaient au prime abord tous les traits typiques de la comparaison figurative.

2.2 Quelques contributions à la description polysémique de *comme*

Notre choix d'adopter la perspective polysémique et de nous appuyer sur une description unifiée du statut sémantique de *comme*, en nous réservant pourtant de maintenir la distinction entre emplois conjonctifs et emplois adverbiaux, a eu pour préalable la lecture de plusieurs contributions de linguistes qui ont animé, surtout dans les vingt dernières années, un riche débat autour de ce morphème en apparence commun et néanmoins capital pour notre étude. Le nombre de travaux qui abordent ces questions étant très élevé¹⁷, nous n'évoquerons que trois publications, lesquelles fournissent pourtant un tableau exhaustif des différentes

¹⁶ Ces configurations sont selon les auteurs les différents modes sous lesquels se matérialise en contexte le « rapport de correspondance » (p. 71) qui constitue le sens linguistique de *comme*.

¹⁷ Pour un aperçu exhaustif, quoique datant de 2008, voir la bibliographie de Flaux et Moline en annexe du numéro spécial de *Langue française* (n. 159, 2008).

facettes et nuances discursives de *comme* et ont ainsi jeté les bases linguistiques pour la discussion détaillée de certains emplois controversés que nous aborderons dans le prochain paragraphe.

2.2.1 Portine (1995) : L'article d'Henri Portine « Fin comme (un) cheveu », paru en 1995 dans la *Revue de linguistique romane*¹⁸, se situe d'emblée dans une perspective polysémique visant à identifier la valeur sémantique fondamentale sous-jacente à tous les emplois que *comme* est en mesure d'assumer en contexte. Comme l'indique la parenthèse qui encadre dans son titre l'article indéfini, il s'agit pour l'auteur de remonter à la parenté sémantique, représentable par une glose métalinguistique, qui réunit deux énoncés pourtant différents tels que « c'est fin comme un cheveu » et « c'est fin comme cheveu » – l'un véhiculant une comparaison entre deux éléments distincts, l'autre réalisant en revanche une cataphore coréférentielle et postulant donc l'appartenance du référent du pronom neutre « ce » et du substantif « cheveu » à la même classe.

Dans un énoncé du type *Y comme X* (représentation abstraite, notionnelle, des configurations comparatives dans lesquelles peut apparaître notre morphème), *comme*, à la différence de son concurrent *aussi que*, ne fournit aucune information sur l'orientation quantitative du comparant – ce qui permettrait de préciser du même coup la situation du comparé par rapport à celui-ci – mais pose simplement que le comparé est jugé en fonction du comparant choisi ; la comparaison est ainsi ramenée fondamentalement à un processus d'évaluation, glosable par la formule suivante : « X sert de référence pour l'évaluation de Y »¹⁹. De cette structure sémantique de base dérivent ensuite les emplois contextuels spécifiques de *comme*, que Portine quantifie au nombre de sept. Il détaille d'abord les emplois comparatifs (« Paul est grand comme Jacques »), qui présentent aussi une variante hypothétique en *comme si*, où le paramètre X enclenchant le processus d'évaluation de Y n'est plus un substantif mais une hypothèse²⁰ qui illustre le comparé à l'aide du comparant, sans toutefois qu'il y ait « équivalence identifiante »²¹ entre les deux. L'aspect caractéristique des emplois comparatifs est donc selon Portine l'évaluation, à l'aide du paramètre X, du jugement exprimé par Y. Cette évaluation porte sur la véridiction ou sur les propriétés du jugement émis relativement au nœud grammatical qui réunit les deux variables et qui, dès lors, « est le véritable pivot de la relation »²².

Il existe ensuite des cas où *comme* véhicule une relation d'appartenance à une classe. La valeur fondamentale résumée par la glose mise à jour plus haut s'infléchit alors vers la notion d'adéquation, puisqu'il s'agit d'évaluer « l'adéquation de Y au modèle X »²³ ; par conséquent, le comparant (X) sert de modèle pour le comparé (Y). Ainsi, l'énoncé « c'est fin comme cheveu » confronte deux groupes nominaux, le deuxième précédé en général de l'article zéro, et évalue l'adéquation de l'élément représenté par le pronom neutre au

¹⁸ H. Portine, « Fin comme (un) cheveu », *Revue de linguistique romane*, n. 235-236, t. 59, p. 369-399. Les exemples que nous proposons dans ce paragraphe sont tous repris des articles cités, pour ne pas complexifier davantage l'exposé et rester au plus près des argumentations des auteurs.

¹⁹ *Ibid.*, p. 375.

²⁰ « L'hypothèse représente un fait F qui indique comment évaluer le fait représenté par Y », *ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 376.

²² *Ibid.*, p. 380.

²³ *Ibid.*, p. 379.

modèle identifié par le comparant « cheveu ». Autrement dit, la comparaison est ici le moyen d’asserter que le comparé appartient, en tant que tel ou en vertu d’une certaine propriété, à la classe circonscrite par le comparant²⁴. Cet emploi est très intéressant en ce qu’il ouvre sur un tout un pan d’occurrences qui, nous le verrons plus loin, se situent à la lisière entre la comparaison et l’identification, et dont le corpus proustien offre des exemples éclairants.

Toujours à l’intérieur de cette catégorie d’emplois, il est important de rappeler la différence que Portine met en relief entre deux constructions des verbes d’attitude propositionnelle du type *considérer* suivis par *comme*, lequel introduit un attribut de l’objet. Si ce dernier est un syntagme nominal, par exemple le SN « un escroc » dans l’énoncé « Je considère Paul comme un escroc », l’auteur note que, tout en glissant vers la valeur sémantique d’appartenance à une classe, l’énoncé reste néanmoins encore du côté de la comparaison, puisque l’évaluation a lieu entre un élément spécifique (Y = Paul) et un modèle, un prototype abstrait qui renvoie à « l’être escroc » et dont le comparé est dit participer²⁵. En d’autres mots, le processus sémantique engagé par *comme* dans ce genre de structures ne porte pas tellement sur l’adéquation de Y au modèle incarné par X, mais vise plutôt l’identification du comparé à ce qui caractérise la classe identifiée par le comparant²⁶. Considérer Paul un escroc revient à reconnaître à Paul toutes les propriétés qui définissent et contribuent à constituer la classe notionnelle des escrocs. Ce mouvement d’identification est encore plus évident lorsque *comme* est suivi par un adjectif (« on le cite comme le plus savant helléniste »²⁷), puisque celui-ci ne peut fonctionner comme support d’une adéquation, mais rend compte de l’identification entre la manière d’être exprimée par l’adjectif et l’entité qui fait l’objet du jugement. Nous reprendrons ces distinctions plus bas, afin de montrer que ces glissements entre valeurs comparative et identificative, si menus soient-ils, suffisent pourtant pour faire basculer certaines occurrences hors du champ de la comparaison figurative, et donc hors de notre corpus.

La description de Portine se poursuit avec l’analyse des emplois « approximation » (« Douglas se sentit comme assommé ») et « exemplification » (« Rares seront les Universités de province (comme Lille, Montpellier et Nancy), qui [...] »)²⁸. Le premier demeure proche de la valeur comparative et du processus d’évaluation de base, si bien que la glose métalinguistique qui le définit reste la même (« X sert de référence à Y »)²⁹, alors que le second oscille entre la comparaison et l’appartenance à une classe, emploi qui à notre

²⁴ Le schéma arborescent présenté à la page 380 de l’article permet de mieux saisir la parenté profonde entre emploi comparatif et l’appartenance à une classe.

²⁵ « Ce qui est considéré (regardé, présenté), est déclaré participer de ce qui (ce peut être une propriété, un type d’évènement) fonde ce qui suit *comme* » (p. 382). Ce processus est marqué par le sceau de la subjectivité, alors qu’un énoncé du type « comme escroc, Paul n’arrive pas à la cheville de Pierre » se configure selon Portine comme une relation objectivée : le comparé est déclaré appartenir à la classe des escrocs, tandis que dans le premier énoncé le postulat d’appartenance est le fait du seul sujet de l’énonciation et n’est pas vérifiable, voir p. 382.

²⁶ Portine parle à juste titre de « continuum sémantique » (p. 383) entre l’emploi comparatif et l’appartenance à une classe, ainsi que de « glissements » entre cette dernière et la valeur d’identification. Ce phénomène est évident dans l’exemple « Il apparaît comme le maître du surréalisme » (p. 383), où la comparaison vise en fait à proclamer l’identité entre le comparé et le comparant en vertu de l’opération de co-référenciation à l’œuvre (référence de « il » = référence de « le maître du surréalisme »).

²⁷ *Ibid.* p. 382.

²⁸ Voir *ibid.* p. 390-391.

²⁹ Il nous semble que cet emploi subit un traitement quelque peu expéditif, puisque les ambiguïtés avec les énoncés proprement comparatifs sont nombreuses, comme nous le verrons plus bas (§ 2.3.6).

avis prend le dessus. L'énoncé cité plus haut montre en effet que le comparant introduit par *comme*, en position détachée (« Lille, Montpellier, Nancy »), représente des éléments de la catégorie « Universités de province » ; il réalise sur le plan sémantique une relation d'hyponyme à hyperonyme, ainsi qu'une co-référenciation : Lille et Montpellier sont des universités de province. Nous sommes donc loin de la comparaison, dont le principe de fonctionnement est la mise en regard d'entités hétérogènes.

Les emplois temporel et causal de *comme* suscitent des interrogations relativement à la possibilité de les unifier à la description que nous venons de retracer. Cela s'avère néanmoins possible si l'on apporte une modification d'envergure à la glose métalinguistique décrivant le fonctionnement unitaire de *comme*. Au lieu d'articuler le processus d'évaluation autour d'une référence entendue comme modèle, dans ces emplois le relateur fournit un « cadre de validation »³⁰ à l'action prédiquée par la proposition principale (« X sert de cadre à Y »). Dans un énoncé tel que « son père et sa mère sont morts comme il était tout jeune (Maupassant) » la sous-phrase régie par *comme* dessine le cadre temporel qui englobe le déroulement du procès prédiqué dans la principale, alors que dans « comme ils m'avaient tous dit qu'elle était très belle, il était facile de voir que [...], (Duras) », la validation de Y est fournie par le cadre causal représenté par la proposition X, laquelle fonctionne comme présupposé à ce qu'on infère dans la principale.

Le dernier emploi, que Portine appelle « intensif », est reconnu comme le point faible de la classification, la pierre sur laquelle la description unitaire de *comme* fondée sur la relation de référence entre comparé et comparant pourrait achopper. En effet, les emplois intensifs, que l'on rencontre surtout dans des contextes exclamatifs (« Comme je suis heureuse pour vous ! »), posent problème en ce que d'abord le constituant Y n'est pas matérialisé à la surface de l'énoncé, ce qui rend quasiment impossible de postuler une relation entre ce dernier et l'élément-repère X introduit par *comme*. Qui plus est, selon l'auteur, la valeur intensive ne peut découler uniquement d'une reduplication de la structure (« je suis heureuse comme je suis heureuse »)³¹ ; nous verrons ci-après comment d'autres auteurs abordent cet emploi problématique.

Bien que cette dernière question soit laissée sans réponse par Portine, sa description a le mérite de détailler avec finesse quelques-uns des modes d'apparition et des valeurs sémantiques de *comme*, et de démontrer qu'ils sont dans le fond cohérents, rapportables à un même principe de fonctionnement, au-delà des différences de surface.

2.2.2 Léard&Pierrard (2003) : Nous nous pencherons à présent sur une autre contribution qui décrit de façon exhaustive les emplois de *comme* en partant d'une dichotomie articulée autour des concepts de « centre » et de « périphérie »³². Léard&Pierrard identifient une série d'emplois centraux où *comme* possède simultanément les deux traits sémantiques qui selon eux le caractérisent, /indéfini/ et /identité/³³ ; sa valeur de base se trouve

³⁰ « Si référence équivaut à ce qui permet de poser A (solution qui conserve, à titre de réalisation déterminée, modèle pour A), elle convient encore. » (H. Portine, art. cit., p. 393, italique de l'auteur)

³¹ Voir *ibid.*, p. 397.

³² J.-M. Léard, M. Pierrard, « L'analyse de *comme* : le centre et la périphérie », dans M. Berré, P. Hadermann et A. Van Slijcke (dir.), *La syntaxe raisonnée, Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone*, Bruxelles, Duculot, p. 203-234.

³³ Qu'ils considèrent *comme* prédominante par rapport à la manière, voir aussi Id. « *Comme* : comparaison et haut

saturée à l'intersection des deux. Les emplois dérivés, ou périphériques, voient en revanche le trait /indéfini/ s'estomper au profit du seul trait /identité/, et c'est dans ce volet que se rangent les occurrences proprement comparatives. Les auteurs acceptent globalement la thèse polysémique, puisque leur distinction entre emplois centraux et périphériques trouve son origine dans le noyau de traits constituant la valeur de base de *comme*, mais ils ne reconnaissent pas toujours au relateur la même fonction morphosyntaxique ; nous verrons que dans certains cas de figure *comme* perd son statut de cheville subordonnante.

La difficulté que peut présenter cette description tient principalement à ce que les auteurs ne recourent pas à des dénominations spécifiques soulignant le sens, ou l'effet de sens que dégage *comme* dans un contexte donné (on a vu que Portine parlait d'appartenance à une classe, approximation, exemplification, etc.), mais procèdent à un découpage numéroté des différents emplois, en leur ajoutant au besoin des lettres pour différencier des sous-catégories à l'intérieur d'un même groupe. Ce choix n'est certainement pas pour favoriser l'intelligibilité de l'exposé, mais nous tenterons d'en retracer les axes principaux, en commençant par un aperçu des configurations centrales où *comme* présente les deux traits sémantiques qui leaturent. Lorsqu'il s'applique aux notions, il contribue à la spécification de la manière ou à l'attribution de propriétés ; s'il s'applique à la référence, il produit « l'intersection sur le plan référentiel »³⁴ de la quantité ou des repères.

Dans le premier cas de figure (appelé *comme 1a* par les auteurs), *comme* est un mot subordonnant et intègre sans pause dans la matrice un complément adverbial qui en précise le prédicat par une connotation de manière : « il parle comme un professeur »³⁵. On saisit aisément la coexistence des deux traits /indéfini/ et /identité/ si l'on s'appuie sur la glose que nous avons déjà formulée à propos des comparaisons qualitatives : « la manière dont il parle est identique à la manière, quelle qu'elle soit, dont parle un professeur ». Le *tertium comparationis* sous-jacent aux deux termes reste non explicité dans le noyau à droite du relateur, mais la prééminence du trait /manière/ fait en sorte que les verbes que l'on peut rencontrer dans ce type d'énoncés, et que la structure comparative spécifie, soient toujours des verbes « d'évènement et d'activité »³⁶. Lorsque *comme* réalise l'emploi *comme 1b*, il assume le statut de prédicat adjectival indéfini en position d'épithète ou d'attribut puisqu'il « attribue des propriétés à un SN en le plaçant en intersection avec celles d'un autre SN ou avec d'autres états du même SN »³⁷, comme le montre cet exemple : « Léa est comme toi/ Léa est comme avant ». On voit que dans ces configurations la séquence introduite par *comme* est non détachable et joue le même rôle qu'un attribut du sujet ou de l'objet, mais le motif du rapprochement encore une fois n'est pas explicité, car la qualité possédée par les deux termes reste indéfinie.

Toujours dans les emplois centraux, les auteurs isolent une palette de constructions qui produisent une intersection sur le plan référentiel, postulant une identité sur le plan de la quantité (*comme 2a1 et comme 2a2*) ou des repères (*comme 2b*). Nous reconnaitrons là les comparaisons quantitatives dont il a été question dans le

degré », art. cit., p. 272.

³⁴ J.-M. Léard, M. Pierrard, « L'analyse de *comme* », art. cit., p. 214.

³⁵ *Ibid.*, p. 208.

³⁶ *Ibid.*, p. 209.

³⁷ *Ibid.*, p. 211.

premier chapitre, et *comme* sera « spécifieur indéfini »³⁸ de quantité dans un exemple tel que « il est grand comme toi », où il cheville une structure comparative elliptique non détachable. Il peut conjointement mettre l'accent sur l'intensité d'un prédicat, mais dans de nombreuses occurrences où se fait jour la nuance intensive, on remarque l'ambiguïté entre valeur quantifiante et identité de manière que nous signalions dans notre premier chapitre (« il mange comme toi » peut en effet signifier « il mange autant que toi » ou bien « il mange de la même manière (quelle qu'elle soit) que toi »). Si l'expression de l'intensité l'emporte et que l'acte de langage ne se ramène plus « à une identité par intersection de prédications »³⁹, nous aurons ce *comme* exclamatif si problématique pour les linguistes. Léard et Pierrard apportent une solution somme toute assez simple à ce point épineux : dans la phrase exclamative (« comme il est beau »), *comme* exprime le haut degré, n'est pas subordonnant et « la notion de comparaison ou de repérage circulaire ne s'impose pas »⁴⁰.

Les auteurs signalent encore, dans cette section consacrée aux emplois centraux de *comme*, les occurrences où il est marqueur d'une identité au niveau des repères temporels⁴¹ et introduit de fait une subordonnée circonstancielle, et les cas où il engendre un effet d'approximation. Sur le plan sémantique, il marque alors « l'intersection floue entre traits définitoires et données réelles »⁴², tandis que sur le plan syntaxique il peut précéder des termes nominaux ou adjectivaux (« on entendait comme un grondement lointain » / « il était comme fou ») mais n'est pas subordonnant et reste lié à la zone du prédicat. Étant donné sa parenté fonctionnelle avec d'autres mots grammaticaux comme *environ*, *presque*, *à peu près*, les auteurs avancent l'hypothèse de créer une classe syntaxique de « marqueurs d'ajustement référentiel »⁴³ dont l'énonciateur se sert pour accomplir une évaluation en termes d'adéquation référentielle ou de validité des notions mobilisées, ou encore pour interpréter une apparence (si *comme* accompagne un adjectif), d'où le maintien du trait de manière.

Le « centre » comprend ainsi une gamme variée de manifestations et de nuances sémantico-syntaxiques de *comme*, qui recouvrent aussi bien la typologie qualitative que quantitative des comparaisons, et dans lesquels on peut toujours reconnaître l'établissement d'un rapport entre deux entités, axé conjointement sur l'identité et l'indéfinition. À la « périphérie », en revanche, seul le premier trait est conservé et peut être appliqué suivant les auteurs à trois domaines différents « l'adjonction, le dédoublement des entités et l'organisation du discours »⁴⁴.

Dans les cas d'adjonction nous revenons au plus près des réalisations qui intéressent notre travail, car – même si l'article de Léard et Pierrard ne mentionne pas les comparaisons figuratives – ces emplois se fondent sur une analogie entre les situations dénotées par les verbes des noyaux comparé et comparant, qui sont donc exprimés et non plus indéfinis ; ils donnent lieu à des comparaisons, voire à des « parallélismes »⁴⁵, qui

³⁸ *Ibid.*, p. 214.

³⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ « [...] *comme* précise qu'un procès connu sert par hasard de repère temporel à un autre procès concomitant », *ibid.*, p. 220.

⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁵ *Ibid.*

apparaissent souvent en position détachée et donnent de surcroît l'impression d'un commentaire de la part de l'énonciateur⁴⁶. Le paramètre de l'incidence est ici important, car si dans un énoncé tel que « Pierre, comme Jacques, est gentil » on élimine la pause marquée typographiquement, la portée du constituant régi par *comme* change et ce dernier glisse vers la fonction de coordonnant (« Pierre comme Jacques sont gentils »). Le même effet de commentaire est souligné pour des occurrences qui présentent une analogie de situation ou d'état de choses ; *comme* introduit un comparant phrastique, le plus souvent détaché avant ou après la matrice, mais à notre avis l'effet de commentaire proprement dit ne se manifeste que dans les cas où l'identité concerne deux énonciations, c'est-à-dire dans les emplois de conformité où le terme comparant évalue, légitime et commente le propos tenu dans comparé. En revanche, dans l'exemple choisi par les auteurs, (« Comme les amateurs de vins (qui) parlent en millésimes, les Anglais mesurent la valeur de leur jeunesse universitaire aux performances des équipages »)⁴⁷, il nous semble que la comparaison confronte, moins qu'elle ne commente, deux situations hétérogènes mais analogues sous l'angle assez peu précis du *modus faciendi*.

L'identité est encore présente, mais elle n'est plus absolue dans les derniers emplois que nous allons évoquer, et qui ressortissent à des « schémas équatifs partiels »⁴⁸, où l'équation posée par la comparaison est en partie limitée dans sa validité. Par exemple, dans l'énoncé qualifiant « Luc travaille comme pilote », l'entité (Luc) se voit séparée de son rôle (pilote) ; le comparant est constitué par un substantif sans déterminant, désactualisé, et est vu dès lors comme « une partie non référentielle »⁴⁹. Le schéma équatif est également partiel si la comparaison se fonde sur le jugement subjectif d'un individu, dans les cas où *comme* est précédé par des verbes d'attitude propositionnelle du type *considérer, regarder, définir*, ou encore dans les emplois réalisant une exemplification, où « ce qui est donné en exemple n'étant que l'équivalent incomplet de la série ou du principe général »⁵⁰.

Pour résumer, Léard & Pierrard établissent une classification des emplois de *comme* articulée autour des catégories de « centre », laquelle inclut les réalisations où les deux traits /identité/ et /indéfini/ qu'ils attribuent au marqueur sont simultanément présents, et de « périphérie », où en revanche seul le trait /identité/ subsiste. Les emplois centraux intéressent des notions ou la référence – suivant que l'affleurement conjoint des deux traits se focalise sur la manière, sur la quantité, les repères temporels ou les traits définitoires – et incluent des occurrences de comparaisons intégrées qualitatives ou quantitatives, mais également l'emploi exclamatif et l'effet d'approximation. Dans les emplois dérivés l'identité peut porter sur le *modus faciendi* (le motif étant actualisé par des verbes non plus indéfinis mais explicites) et postuler ainsi une analogie de situations, mais peut également se révéler partielle.

Malgré les mérites évidents d'une description si rigoureuse et approfondie, qui précise le statut spécial de *comme*, alliant l'indéfinition et l'identité, au sein des mots proforme en *qu-*, le nombre considérable de sous-

⁴⁶ Les auteurs parlent à ce propos d'« ajustement tardif », *ibid.*, p. 224.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227. La base est équatve en ceci qu'elle postule une identité du type *SN1 est SN2*, mais elle est limitée. Par exemple, si on affirme que « Luc est bon comme pilote » on restreint la portée du motif à un seul aspect de l'entité comparée ; autrement dit, Luc est bon comme pilote mais pourrait être un piètre chauffeur.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 231, par exemple « Certains félins, comme le tigre et le chat, sont très vifs ».

groupes identifiés, dépourvus d'une dénomination qui aiderait à dégager les effets de sens dont *comme* est tour à tour responsable, risque de complexifier davantage l'appréhension et le repérage en discours de ses différents emplois. La perspective stylistique qui est la nôtre dans cette étude nous oblige en effet à privilégier les descriptions et les théories linguistiques susceptibles de servir d'instruments opératoires et facilement maniables lors de l'analyse textuelle, quitte parfois à faire des concessions sur le plan de la technicité et de la stricte exactitude. Pour ces raisons, nous ne prendrons en compte que de loin la classification de Léard et Pierrard au moment de discuter quelques-unes des occurrences de *comme* où la valeur comparative est mise à l'écart par d'autres valeurs sémantiques.

2.2.3 Fuchs&Le Goffic (2005) : L'article « Polysémie de *comme* » de Fuchs et Le Goffic a déjà été cité au début de ce chapitre, à propos des traits sémantiques et morphosyntaxiques définissant l'unité fondamentale de *comme*, aspects sur lesquels nous ne reviendront pas. Nous voudrions maintenant présenter, sans entrer dans le détail de chacune, les dix-neuf « constructions clés »⁵¹ que les auteurs ont isolées et regroupées en trois sous-ensembles, conformément au point de vue véhiculé par *comme* : identité de *modus faciendi* (manière de faire), identité de *modus essendi* (manière d'être) et enfin identité tautologique.

Leur point de départ est la construction prototypique « P comme Q », qui illustre à la fois la valeur de *modus faciendi* propre à *comme* et sa structure intégrative. Il fonctionne en effet comme adverbe par rapport à Q, et la subordonnée *comme Q* a une fonction adverbiale par rapport à P ; il est en plus adverbe de prédicat, c'est-à-dire qu'il porte étroitement sur le prédicat verbal de P et c'est précisément son incidence intraprédicative qui renforce l'intégration de Q dans la matrice. Ainsi, dans « Jean se comporte comme les autres », *comme* exprime « que la manière du V de P est la manière du V de Q »⁵². Du point de vue sémantique, le verbe de P exprime un processus dynamique, d'où la valeur de manière de faire, mais au fur et à mesure que le lien entre cet adverbe et le prédicat devient plus lâche, cette signification primaire s'estompe et tend vers une plus grande abstraction.

Le changement de portée, d'intra- à extraprédicative, entraîne le passage à une analogie de situation : dans l'énoncé « Je me tourne vers lui, comme l'hélianthe vers le soleil », la sous-phrase introduite par *comme* n'est plus complément de verbe mais de phrase, elle porte donc sur l'ensemble de la prédication centrale et la proposition qu'il introduit peut être déplacée. « L'identification se fait donc entre le modus, quel qu'il soit, de la situation Q et le modus de la situation P, ce qui constitue une analogie »⁵³. C'est dans cette gamme d'emplois qui se situent les comparaisons qualitatives et figuratives, lesquelles se font jour lorsque la « comparabilité sémantique »⁵⁴ des verbes, et des situations rapprochées, est faible. Dans ces constructions, où l'on confronte deux situations, le sens de *comme* est moins nettement défini, en conséquence du relâchement du lien entre le relateur et le prédicat, ce qui rend difficile de tracer une frontière stable entre identité de manière et analogie de situation.

⁵¹ C. Fuchs, P. Le Goffic, « Polysémie de *comme* », art. cit. p. 268.

⁵² *Ibid.*, p. 269.

⁵³ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁴ *Ibid.*

Si pour cette série d'emplois la valeur comparative de *comme* n'est pas discutable, l'identité de *modus faciendi* est moins immédiatement saisissable lorsqu'on glisse vers des effets de coordination, où les termes se placent sur le même plan (« il faut prévoir la défaite comme la victoire »), ou de « concomitance temporelle », dans lesquels l'analogie de situation se réduit « à un simple lien circonstanciel, que des phénomènes contextuels viennent spécifier »⁵⁵. Ainsi, dans « juste comme j'allais partir, le téléphone a sonné », ce n'est pas dans une perspective de comparabilité, donc de comparaison, que sont envisagés les constituants, car *comme* souligne la fonction de cadrage qu'exerce Q par rapport à P. De même, la comparaison est évacuée au profit d'un « effet d'inférence » aussitôt que les situations reliées par *comme* « renvoient à une situation générale d'implication »⁵⁶ (« Comme il fait beau je vais me promener »), Q étant ainsi en quelque sorte le présupposé nécessaire à l'actualisation de P. Un autre emploi découlant de l'analogie de situation mais n'exprimant plus tout à fait un sens comparatif est lié au fonctionnement de *comme* en tant qu'« adverbe d'énonciation ». Il s'agit des occurrences d'« analogie énonciative »⁵⁷ où le rapprochement a lieu entre deux énonciations dont les contenus propositionnels sont jugés en termes de véridiction (« C'est un "casement de tête", comme disent les bonnes gens. ») Les variations sémantiques qui se manifestent à partir de la manière de faire et dépassent la valeur comparative et analogique sont ainsi essentiellement la coordination, les effets de concomitance temporelle et d'inférence, l'analogie énonciative.

Dans les configurations où *comme* exprime une identité de manière d'être, le comparant s'articule sur un prédicat statif et son incidence est celle d'un adverbe de prédicat. Dans les occurrences non figuratives, deux entités référentielles, disjointes et du même rang, sont mises en relation « sous l'angle d'une propriété gradable »⁵⁸ (« Marie est jolie comme sa soeur »). Lorsque telle propriété commune n'apparaît pas, et que le motif de la comparaison est actualisé par le seul verbe *être*, les auteurs parlent d'identité de manière d'être absolue⁵⁹ (« Marie est comme sa soeur ») car la qualité partagée coïncide en tous points avec le pur *modus essendi*.

Nous ne nous arrêterons pas davantage sur cet emploi prototypique déjà abordé dans le premier chapitre, mais nous aimerions en revanche souligner les glissements qui se produisent à partir de l'identité de *modus essendi* et qui conduisent insensiblement de la comparaison à la qualification. Par exemple, des énoncés comme « Paul est un homme comme les autres » ou « un homme comme Jean », dont le schéma est *SN1 comme SN2*, posent des problèmes d'interprétation. Il s'agit en effet en première instance d'établir quelles sont les entités impliquées dans la relation d'identité véhiculée par *comme*. Nous remarquons que dans ces configurations le terme comparé est un syntagme nominal indéfini, alors que le comparant est toujours déterminé (il peut s'agir d'un nom propre, d'un pronom ou d'un syntagme nominal défini). Deux lectures sont possibles. Soit on considère que les deux instances textuelles, SN1 et SN2, renvoient à deux entités

⁵⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁶ Dénomination que les auteurs préfèrent à celle plus répandue, mais d'après eux inexacte, de valeur causale, voir *ibid.*, p. 272.

⁵⁷ Suivant la glose « le *modus* sous lequel il y a énonciation de P, est le *modus*, quel qu'il soit, sous lequel il y a énonciation de Q » (*ibid.*, p. 273).

⁵⁸ *Ibid.* p. 274.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 275.

référentielles différentes possédant de la même manière la qualité que dénote SN1 ; soit on infère que « l'ensemble du GN [fonctionne] comme une expression référentielle définie désignant, non pas X construit à partir de N1, mais bel et bien N2 lui-même »⁶⁰. Autrement dit, si dans la première interprétation on distingue encore une démarche comparative puisque les deux entités référentielles restent hétérogènes, dans le deuxième cas de figure l'énoncé « un homme comme Jean » ne désigne en réalité personne d'autre que Jean lui-même, et le comparé coïncide ainsi en tous points avec le repère censé l'illustrer. On glisse de la sorte de la comparaison à un effet de désignation ou de qualification, même si certains contextes résistent à une lecture univoque.⁶¹

Fuchs et Le Goffic relèvent ensuite d'autres emplois plus ou moins éloignés de la comparaison, que nous avons déjà rencontrés dans les contributions précédentes : l'effet d'approximation, où *comme* maintient selon les auteurs sa fonction d'adverbe intégratif qui cheville deux prédications elliptiques, malgré l'absence en surface du constituant P⁶², et les constructions où Q est un attribut nominal accessoire ou essentiel du prédicat. Il s'agit d'occurrences du type « Jean, comme maçon, est très estimé », que Léard et Pierrard classifiaient parmi les schémas équatifs partiels. Fuchs et Le Goffic soulignent davantage la fonction d'attribut de N2 vis-à-vis de N1, ce qui lui confère une fonction proche de celle des relatives appositives ; il ne peut donc pas y avoir de comparaison, malgré l'identité postulée entre le *modus essendi* de Jean et le *modus essendi* « de quelqu'un qui est maçon »⁶³, car là encore le comparé est qualifié, voire identifié, au moyen d'un comparant qui n'est pas référentiel et se rapporte à un sujet vide. Il en va de même dans les structures affichant un verbe d'attitude propositionnelle suivi par un attribut obligatoire introduit par *comme* : considérer quelqu'un comme un ami ne signifie pas que l'on compare cette personne (SN1) à une entité référentielle (SN2) disjointe, mais

⁶⁰ *Ibid.*, p. 277. Cette analyse s'inspire des considérations de Damourette et Pichon, voir EGLF, § 3125 « “un homme comme Jules” en arrive très facilement à désigner Jules lui-même, car il n'y a rien de plus semblable à Jules que Jules lui-même, mais rien non plus qui qualifie plus fortement Jules que de le voir comme un homme porteur de toutes les qualités dont sa personne s'étoffe ».

⁶¹ Les auteurs évoquent à ce propos l'énoncé « Ils n'ont pas voulu prendre un homme comme le Général » (p. 279), où l'interprétation co-référentielle (un homme = le Général) et l'interprétation dissymétrique (un homme ≠ le Général) sont également possibles. Une variante ultérieure de ce glissement se produit dans les occurrences où le comparé est un SN précédé d'un déterminant pluriel. Dans « les grimpeurs comme R. Virenque ont brillé dans cette étape du tour » on constate une double référenciation, car la pseudo-comparaison établit un rapport d'inclusion entre la classe définie par le comparé et le comparant-échantil : Virenque est un grimpeur et il a brillé à l'instar des autres grimpeurs de sa catégorie. Dans le cas d'incidence extrapredicative, et donc en présence d'un détachement entre SN1 et *comme* SN2, on aura une valeur exemplificative d'identité partielle, comme on a vu chez Léard et Pierrard (le prédicat s'applique à des items quelconques de la catégorie sélectionnée). Nous reviendrons sur ces nuances au § 2.3.5.

⁶² L'énoncé « Ils ont tous comme un air de famille » est glosé par les auteurs de la manière suivante : [quelque chose qui est] comme N2 [est]. À défaut d'être naturelle, cette glose permet de comprendre que l'approximation porte sur la dénomination choisie pour référer à une entité (implicite) qui n'est pas tout à fait N2 mais en est tout de même très proche. « L'effet d'inadéquation relative de N2, son caractère de dénomination “faute de mieux” est créé par l'inexistence du terme X » (p. 281). Nous verrons par la suite (voir *infra*, §2.3.6) que le retour de la part de l'énonciateur sur son propre dire n'est pas le seul effet stylistique que le *comme* d'approximation permet d'exploiter.

⁶³ Les auteurs apportent une précision qui mérite d'être signalée pour comprendre pleinement les subtilités de ce tour attributif/qualifiant : dire que « Jean travaille comme maçon » n'équivaut pas à affirmer que « Jean est un maçon » mais que sa manière de travailler (ou plus exactement, « le *modus essendi* de Jean-qui-travaille », p. 283) est identique à la manière de travailler d'un maçon. Jean pourrait accomplir un travail de maçonnerie sans forcément être maçon. D'où le statut attributif de *comme* SN2 et le fait que ce segment répond principalement à la question « Comme quoi ? », et non à « Comment ? ». Qui plus est, le concurrent direct de *comme* est ici *en tant que*. Cette rectification souligne le hiatus référentiel minimal qui sépare les deux termes, mais ne suffit pas pour autant à déclencher une interprétation comparative.

bien qu'on attribue au comparé la qualité, ou le *modus essendi*, du comparant, ce qui fait donc qu'on reconnaît à SN1 les traits essentiels et distinctifs de SN2. L'examen des emplois dérivés de l'identité de manière d'être nous montre ainsi que la valeur comparative pure ne se manifeste que dans les cas où on peut établir une démarcation référentielle claire entre les deux entités représentées par les unités linguistiques de la comparaison.

La description de Fuchs et Le Goffic se clôt sur l'analyse de la série d'emplois qui incarnent une « identité tautologique », dénomination forgée au vu de l'absence du terme comparant et de la structure sous-jacente qui produit un effet de valeur remarquable par « identification circulaire »⁶⁴. C'est le cas de l'exemple « jolie comme elle est, Marie rallie tous les suffrages » (où le seul étalon approprié pour exprimer le degré de joliesse de Marie est Marie elle-même) et des énoncés exclamatifs du type « comme elle est jolie ! », où les auteurs reconnaissent une structure intégrative tronquée qui leur permet de conserver la fonction syntaxique primordiale de *comme*⁶⁵.

Nous n'approfondirons pas les mérites et les limites des trois études présentées dans ce paragraphe. Toutefois, l'analyse polysémique proposée plus particulièrement dans cette dernière contribution s'est avérée une aide précieuse pour ne pas tomber dans les pièges du polymorphisme de *comme* et pour comprendre que ce terme n'est pas toujours un indice de comparaison, malgré sa signification primaire. L'exposé clair et exhaustif des démarcations subtiles, souvent imperceptibles, entre les nombreuses valeurs saillantes de *comme* nous a rendu consciente de la complexité de ce relateur, des embûches qui nous attendaient lors du relevé des occurrences, et de la nécessité de ne sélectionner pour notre corpus que les exemples où *comme* assume véritablement le rôle de marqueur de comparaison.

C'est maintenant dans le but d'étayer les critères sémantico-syntaxiques sous-tendant nos choix, ou plus exactement nos exclusions, que nous allons approfondir, à l'aide d'exemples proustiens, les implications de certains emplois de *comme* que les études susmentionnées ont mis en évidence.

2.3 Emplois de *comme* : aux frontières de la comparaison

De l'enquête que nous avons conduite à l'aide de la base de données Frantext il est apparu que le mot *comme* figure 7622 fois dans le texte d'*À la recherche du temps perdu*. Cela ne signifie pas bien sûr que le roman abrite autant de comparaisons, et encore moins que toutes les comparaisons satisfont les critères identifiés comme étant propres aux constructions figurées qui nous intéressent. Le préalable nécessaire à la validité d'un recensement qui ne pouvait s'effectuer que par décompte manuel, et qui par la force des choses

⁶⁴ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁵ Nous avons vu que cette position est loin d'être consensuelle, même parmi les auteurs qui acceptent la description polysémique de *comme*. Dans un article consacré au traitement de *comme* dans l'EGLF de Damourette et Pichon, Portine affirme avec force que le tour exclamatif « reste rebelle quel que soit le mode d'analyse employé. Même sous la forme de gloses, l'on ne peut imaginer aisément un traitement homogénéisant de cette valeur », H. Portine, « Représentation de la diversité des sens et des chaînons dans L'EGLF de Damourette et Pichon : Le cas de *comme* », *Langages*, n. 124, 1996, p. 88.

ne peut pas faire totalement abstraction du jugement subjectif de l'analyste, a été donc de se doter d'un arrière-plan de notions linguistiques assez solide pour réussir à s'orienter dans le *suave mari magno* des multiples occurrences et « effets sémantiques dérivées »⁶⁶ d'un relateur de comparaison qui, nous l'avons vu, n'en est pas toujours un.

Nous nous proposons d'observer dans les paragraphes qui suivent une partie des emplois de *comme* auxquels les articles des linguistes présentés ci-dessus nous ont rendu attentive, et qui donnent lieu à des constructions pseudo-comparatives, voire non comparatives, que nous avons écartées de notre corpus ; l'explication se fera non plus à l'aide d'exemples construits mais d'énoncés extraits du roman proustien qui nous ont parfois posé des problèmes de sélection et d'interprétation. Nous suivrons un ordre progressif, en commençant par les emplois assez éloignés de la comparaison, et que l'on peut rarement confondre avec celle-ci, pour aborder ensuite les valeurs les plus ambiguës de *comme*, qui échappent à une détermination univoque de leurs effets de sens.

2.3.1 Effet de concomitance temporelle et effet d'inférence

Nous faisons nôtre la terminologie qu'utilisent Fuchs et Le Goffic pour désigner les valeurs circonstancielles de temps et de causalité que l'on attribue communément à certaines constructions introduites par *comme*. Il nous semble plus exact de parler d'« effet » de concomitance temporelle ou d'inférence puisque, d'une part, le relateur subordonnant n'est pas en soi porteur des valeurs sémantiques de cause ou de temps (ils ne sont pas déductibles de son sémantisme propre mais découlent uniquement de l'environnement cotextuel) ; d'autre part, nous allons voir dans l'exemple ci-après que la proposition qui suit le premier *comme* ne donne pas la cause véritable de l'effet relaté dans la matrice, mais pose plutôt les conditions rendant possible l'inférence contenue dans la phrase principale. Ainsi, en (5)

(5) Comme à cause de la différence des heures de leurs leçons, certaines des amies que Gilberte invitait à ces goûters étaient obligées de partir comme les autres arrivaient seulement, dès l'escalier j'entendais s'échapper de l'antichambre un murmure de voix [...] (I, JF, 495-496)

la même phrase enchaîne dans sa protase étirée les deux valeurs circonstancielles de *comme*, que l'on ne peut guère confondre avec des structures comparatives. Si l'effet de concomitance temporelle est clair ici – le deuxième *comme* indiquant la simultanéité entre les deux situations et étant dès lors glosable par *au moment où* ou *alors que* – la première occurrence de notre relateur mérite d'être commentée. Il est remarquable qu'au début de la phrase Proust ait juxtaposé deux termes qui *a priori* semblent signifier la même chose, soit une relation causale ; cependant, si à la lecture on n'a pas l'impression d'une répétition ou d'un double emploi, c'est que *comme* et *à cause de* n'ont ni la même incidence, ni tout à fait la même fonction. Alors que le second est un complément de phrase à l'intérieur de la subordonnée et fournit la motivation, l'explication dont découle

⁶⁶ C. Fuchs, « *Comme* marqueur d'analogie », art. cit., p. 183.

la conséquence exprimée dans la deuxième partie de la protase (certaines amies de Gilberte partent avant les autres *parce que* leurs leçons ont lieu à des heures différentes), *comme* introduit une subordonnée qui précède et englobe en quelque sorte dans son empan l'enchaînement causal introduit par le groupe prépositionnel et crée le cadre situationnel, relevant d'un savoir préalable du héros⁶⁷, qui permet à celui-ci d'inférer que les voix entendues dans l'antichambre sont celles des amies qui partent plus tôt. Autrement dit, le fait relaté dans la matrice (« j'entendais dès l'antichambre un bruit de voix ») est impliqué, découle naturellement du repère constitutif posé par la subordonnée introduite par *comme*⁶⁸.

Ces subtilités mises à part, les deux valeurs circonstancielles de *comme* ne posent pas de grands problèmes d'identification en discours, et les ambiguïtés avec la relation de comparaison sont au demeurant assez rares. Nous signalerons toutefois un cas limite où l'effet d'inférence semble se superposer à la détermination sémantique de manière et suscite des perplexités à propos du statut du premier *comme* :

(6) Puis, comme nous avons le don d'inventer des contes pour bercer notre douleur, comme nous arrivons, quand nous mourons de faim, à nous persuader qu'un inconnu va nous laisser une fortune de cent millions, j'imaginai Albertine dans mes bras, m'expliquant d'un mot que c'était à cause de la ressemblance de la fabrication qu'elle avait acheté l'autre bague (IV, AD, 47)

La seconde occurrence n'est pas controversée en ce qu'elle met en parallèle, sous l'angle d'une identité de *modus faciendi*, deux situations qui se révèlent analogues car sous-tendues par le même mécanisme psychologique, à savoir notre capacité à imaginer des circonstances favorables venant apaiser nos inquiétudes ou nous consoler de nos infortunes. Le comparant phrastique, de par sa nature abstraite et presque narrative, fournit un arrière-plan explicatif, à valeur générale, qui est censé motiver, et par là atténuer, l'absurdité des fables qu'on raconte à soi-même. De surcroît, le test de substitution avec un connecteur à valeur causale⁶⁹ ne donne pas de résultats satisfaisants et confirme de la sorte la lecture comparative. En revanche, l'aspect problématique du premier *comme* émerge non seulement de ce que la commutation avec un concurrent causal est tout à fait plausible⁷⁰, mais aussi du fait que si l'on retranche la deuxième subordonnée comparative de la phrase, et que l'on réduit ainsi la distance entre le segment introduit par *comme* et la matrice, l'effet d'inférence semble apparaître distinctement :

⁶⁷ « Les situations P et Q ne sont en rien identiques ou comparables sémantiquement, renvoient à une relation générale d'implication, relevant de connaissances d'univers, du sens commun ou de l'expérience », C. Fuchs, P. Le Goffic, « Polysémie de *comme* », art. cit., p. 272.

⁶⁸ On saisira mieux cette nuance par un double test de substitution : la paraphrase la plus adéquate pour *comme* dans ce contexte est *étant donné* et non *parce que*, lequel en revanche commute tout naturellement avec le groupe prépositionnel causal qui suit *comme* si l'on rétablit une proposition verbale.

⁶⁹ Voici deux variantes, l'une avec un concurrent direct de *comme*, l'autre avec *étant donné que*, moins satisfaisante :
- « [...] de même que nous arrivons, quand nous mourons de faim, à nous persuader qu'un inconnu va nous laisser une fortune de cent millions, j'imaginai Albertine dans mes bras [...] »

? - « [...] étant donné que nous arrivons, quand nous mourons de faim, à nous persuader qu'un inconnu va nous laisser une fortune de cent millions, j'imaginai Albertine dans mes bras [...] »

⁷⁰ Voir « Puis, étant donné que / dans la mesure où nous avons le don d'inventer des contes pour bercer notre douleur, [...] j'imaginai Albertine dans mes bras [...] »

(6°) Puis, comme nous avons le don d'inventer des contes pour bercer notre douleur, [...] j'imaginai Albertine dans mes bras, m'expliquant d'un mot que c'était à cause de la ressemblance de la fabrication qu'elle avait acheté l'autre bague

La proposition introduite par *comme* présente ainsi un fait, notoire et universellement partagé (souligné d'ailleurs par le *nous* inclusif), un acquis duquel le narrateur fait découler son attitude contingente ; *dans la mesure* où tout être humain possède une faculté imaginative qui lui permet d'amoindrir l'emprise des circonstances douloureuses, le narrateur recourt à ce « don » pour se persuader qu'Albertine ne lui a pas menti. Si cette interprétation permet de mettre au jour l'effet d'inférence dont le premier *comme* est effectivement porteur, elle ne résout pas pour autant les ambiguïtés que présente la phrase complète. Nous sommes tentée d'affirmer que c'est la juxtaposition, la succession immédiate des deux séquences en *comme*, et surtout la valeur comparative de la deuxième, qui sont responsables du brouillage des nuances, de l'effet d'entrain qui tiraille en quelque sorte le premier *comme*, nettement « causal » si l'on isole du cotexte, vers une connotation de manière. Qui plus est, Proust semble ici bâtir sa protase sur deux « comparants-gigognes » : le premier tiroir évoque, à la façon d'un hyperonyme, « les contes que nous inventons », le deuxième tiroir s'emboîte dans le premier et contient un exemple concret, l'une des versions possibles de ces contes. Si cette lecture est correcte, on devrait en conclure que *comme* est dans les deux cas relateur de comparaison, introduisant deux comparants rattachés au même comparé. Cependant, la valeur d'inférence nous paraissant trop marquée dans le premier cas pour être complètement évacuée, celui-ci demeure foncièrement ambigu, alors que seule la relation entre le second énoncé introduit par *comme* et la matrice réalise, sans aucune hésitation, une véritable comparaison. Malgré sa complexité, ce dernier exemple n'infirme pas ce que nous constatons plus haut, à savoir qu'en règle générale les effets d'inférence ou de concomitance temporelle et la valeur comparative de *comme* restent bien distincts et aisément reconnaissables.

2.3.2 Un emploi « paradoxal » de comme

Nous discuterons à présent, sans trop entrer dans le détail, un emploi spécifique de *comme* qui n'est pas signalé par les trois études évoquées plus haut mais dont on peut trouver une discussion approfondie dans la contribution d'Estelle Moline parue en 2007 dans l'ouvrage *Les constructions détachées : entre langue et discours*⁷¹.

L'auteure qualifie de « paradoxale » une occurrence de *comme* qui, dans un environnement particulier, en vient à signifier non pas l'identité de manière indéfinie, comme nous l'avons désormais appris, mais bel et bien l'opposition, et s'avère paraphrasable par *contrairement à*. Les conditions syntaxiques dans lesquelles se manifeste cette acception singulière sont assez contraignantes : la portée de *comme* est nécessairement extrapredicative et la subordonnée introduite par ce dernier est détachée de la principale, laquelle doit toujours

⁷¹ E. Moline, « Détachement, négation et comparaison : un emploi paradoxal de comme ? », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées : entre langue et discours*, op. cit., p. 129-151.

figurer à la forme négative⁷². De ces contraintes résulte une opposition entre l’assertion centrale et la proposition elliptique responsable de la valeur paradoxale assumée par le relateur. Le paramètre de l’incidence, ainsi que la position du segment détachés, se révèlent essentiels pour l’affleurement en surface de la nuance adversative. En effet, dans l’exemple construit que propose Moline (« Pierre ne travaille pas, comme ses parents, dans la chaussure ») la portée extra-prédicative du comparant influe sur la lecture de la négation, qui porte exclusivement sur le verbe (explicite dans la matrice, ellipsé dans le groupe comparant) et produit l’opposition : Pierre ne travaille pas dans la chaussure ≠ ses parents travaillent (eux) dans la chaussure⁷³. D’où la paraphrase possible : « Pierre ne travaille pas dans la chaussure, contrairement à ses parents ». En ce qui concerne la place de la structure comparative à verbe ellipsé, on peut aisément observer que seule sa proximité immédiate avec le verbe nié avalise l’interprétation paradoxale ; si on déplace le constituant « comme ses parents » en tête de phrase, la portée de la négation change et on obtient à nouveau un parallélisme fondé sur l’identité de *modus faciendi* (« Comme ses parents, Pierre ne travaille pas dans la chaussure » = ni Pierre ni ses parents ne travaillent dans la chaussure). Si en revanche le segment détaché figure en fin de phrase, l’interprétation paradoxale et comparative coexistent, dans une ambiguïté difficile à dissiper (« Pierre ne travaille pas dans la chaussure, comme ses parents »⁷⁴ = contrairement à ses parents/ et ses parents non plus). Lorsque la valeur paradoxale est clairement identifiable dans un énoncé, *comme* ne remplit plus tout à fait sa tâche de relateur de comparaison, puisqu’au lieu de réunir sous un même aspect ou sous une même action deux entités disparates, il en proclame la différence par rapport à cette même caractéristique qu’ils devraient partager. C’est pourquoi nous n’avons pas retenu l’occurrence suivante :

(7) Et tout d’un coup deux mots atroces, auxquels je n’avais nullement songé, tombèrent sur moi : « le pot ». **Je ne peux pas dire** qu’ils vinrent d’un seul coup, comme quand, dans une longue soumission passive à un souvenir incomplet, tout en tâchant doucement, prudemment, de l’étendre, on reste plié, collé à lui. (III, PR, 842)

Malgré la longueur du comparant et l’articulation complexe de la réflexion, les conditions préalables au surgissement de la valeur paradoxale de *comme* se trouvent remplies : l’incidence du relateur est extrapredicative et la subordonnée comparative, détachée et de nature circonstancielle, suit sans solution de continuité l’assertion niée dans la matrice par le biais d’une formulation modalisée. Le but du rapprochement, que la valeur paradoxale de *comme* permet de mieux saisir, est de souligner que l’affleurement inattendu des mots terribles et si longtemps pourchassés n’a pas eu lieu selon le « protocole » habituel du ressouvenir ; la comparaison n’est mobilisée que pour faire ressortir de façon frappante la différence, le contraste entre l’épisode singulatif (souligné par le verbe au passé simple, « vinrent ») et le mode itératif, canonique (attesté

⁷² Voir *Ibid.*, p. 130-131.

⁷³ On saisit la différence si on élimine les deux virgules qui encadrent la séquence elliptique : dans « Pierre ne travaille pas comme ses parents dans la chaussure », la négation porte strictement sur l’adverbial de manière ; ce que l’on confronte est ainsi le mode sous lequel Pierre travaille dans la chaussure, qui diffère de celui de ses parents, voir *ibid.*, p. 132.

⁷⁴ Si l’on opte pour une interprétation oppositive, et donc paradoxale de *comme*, le segment qu’il introduit aura une valeur rhématique et, par conséquent, une plus forte charge informative, voir *ibid.*, p. 135.

par l'adverbe *quand* et le présent achronique), sous lequel le héros cherche normalement à reconstruire des souvenirs fragmentaires. Même si une paraphrase par *contrairement à* demanderait des ajustements dans la structure de la subordonnée, l'acception adversative et paradoxale de *comme* est ici indiscutable, et la suite de la phrase permet de le vérifier :

Je ne peux pas dire qu'ils vinrent d'un seul coup, comme quand, dans une longue soumission passive à un souvenir incomplet, tout en tâchant doucement, prudemment, de l'étendre, on reste plié, collé à lui. Non, contrairement à ma manière habituelle de me souvenir, il y eut, je crois, deux voies parallèles de recherche (nous soulignons)

L'emploi paradoxal de *comme* s'avère donc incompatible avec sa fonction comparative, puisqu'il met à mal le principe essentiel de la comparaison : postuler la ressemblance au sein, et malgré les différences.

2.3.3 Effet de coordination

Voici une autre valeur sémantique dérivée de *comme* que nous traiterons brièvement, car son identification est toujours aisée et les possibilités de recoupement ou de superposition ambiguë avec la valeur comparative sont à peu près nulles. L'effet de coordination dont *comme* est porteur dans certains contextes découle d'une analogie de situation construite autour d'un motif identique pour la matrice et pour le constituant à verbe ellipsé ; les deux termes rapprochés sont situés sur le même plan, sans pourtant que l'un soit posé comme repère pour l'autre, dans une relation qui, dès lors, n'est plus confrontation mais simple équivalence⁷⁵. L'effet de coordination découle de ce que la prédication centrale est vraie et assertable aussi bien pour *SN1* que pour *SN2*⁷⁶. Le sens comparatif fondamental du relateur s'estompe donc au profit d'une valeur d'addition, et *comme* remplit ici la fonction d'une conjonction de coordination, paraphrasable par d'autres conjonctions coordonnantes corrélatives (*ainsi que, aussi bien que*) ou tout simplement par *et*⁷⁷.

Du point de vue stylistique, cette structure permet de viser un effet de symétrie, volontiers antithétique :

(8) [...] mais les personnes, au fur et à mesure qu'on les connaît, sont comme un métal plongé dans un mélange altérant, et on les voit peu à peu perdre leurs qualités (comme parfois leurs défauts). (III, SG, 188)

(9) Les difficultés que ma santé, mon indécision, ma « procrastination », comme disait Saint-Loup, mettaient à réaliser n'importe quoi, m'avaient fait remettre de jour en jour, de mois en mois, d'année en année, l'éclaircissement de certains soupçons comme l'accomplissement de certains désirs. (IV, AD, 95)

Dans le premier exemple, c'est bien sûr le *comme* inséré dans la parenthèse à valeur d'ajout hyperbatique

⁷⁵ « La structure elliptique V X comme Y... repose sur "V X, comme V Y", les éléments X et Y pouvant être des constituants ayant n'importe quelle fonction (sujet, objet,...) par rapport à un même V », C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 271.

⁷⁶ Voir E. Moline, « Comme et l'assertion », *Langue française*, n. 157, 2008, p. 107.

⁷⁷ Sur cette distinction de statut syntaxique du relateur au sein de l'effet coordonnant, voir M. Desmets, F. Mouret, « Analogie et coordination en *comme* », *Linx*, 58, 2008, disponible sur le site <http://linx.revues.org/329>.

qui assume une fonction de coordination. Le décrochage typographique fait ressortir, outre l'effet d'ajustement tardif relevé par Pierrard et Léard⁷⁸, le contraste dérivant de la mise en parallèle, sur un plan d'égalité, de deux termes antinomiques, porteurs de connotations axiologiques opposées et offrant ainsi à la maxime exprimée dans cette phrase une double issue : suite à une connaissance plus approfondie, les personnes peuvent se révéler médiocres, mais aussi meilleures. Il nous semble que le choix de *comme* en fonction de coordonnant permet de souligner davantage l'antithèse et renforce l'alternative symétrique proposée *in extremis* par la maxime moralisante, alors qu'un simple *et*, marquant plutôt l'ajout linéaire, aurait affaibli la force argumentative du propos.

Dans la deuxième occurrence, la recherche de correspondances et de parallélismes s'avère encore plus poussée. Non seulement le triple complément circonstanciel de temps vise conjointement l'expansion syntagmatique et l'amplification sémantique via la progression ascendante, mais les deux segments coordonnés par *comme* sont parfaitement isosyllabiques (dix syllabes chacun) et très proches du point de vue des sonorités. *Comme* tient donc lieu de coordonnant mais aussi de césure entre les deux groupes de décasyllabes et marque une pause rythmique avant l'apparition du constituant sur lequel s'achève cette phrase qu'on dirait calibrée suivant les principes oratoires de la rhétorique classique.

2.3.4 Effet de conformité et comparaisons métalinguistiques

Nous en venons maintenant à un autre cas de figure où *comme* n'est pas tout à fait un relateur de comparaison ; en effet, tout en restant un terme intégratif, il ne réunit pas deux entités ou deux états de choses fédérés sous l'angle d'une même manière de faire ou d'être, mais deux énonciations. Il s'agit de l'emploi dit « de conformité »⁷⁹, où *comme* présente le statut d'introducteur d'énonciation, accompagnant une subordonnée détachée dont le prédicat est un *verbum dicendi* (*dire, déclarer, affirmer*), un verbe d'opinion (*croire, penser*), d'attitude propositionnelle (*souhaiter, craindre*) ou encore un verbe de commentaire (*indiquer*). La place de l'objet direct est tenue par un pronom clitique proforme (*le*) qui représente le contenu propositionnel de la principale et qui, en cas de détachement de *comme* en tête de phrase, se voit pourvu d'une fonction cataphorique. La place du sujet de la subordonnée dépend de sa catégorie syntaxique ; Tihu note à ce propos « une tendance forte de postposition dans les cas de sujets non pronominaux »⁸⁰, mais cet ordre n'est pas prescriptif, comme on peut le remarquer dans l'exemple ci-dessous. En revanche, la position de la subordonnée par rapport à la matrice n'est pas déterminée par des contraintes syntaxiques et semble répondre à des exigences de nature essentiellement stylistique, l'antéposition, l'insertion au milieu et la postposition étant en effet également possibles.

Les deux propositions sont ainsi chevillées sous l'angle d'une identité qui ne concerne pas le « dit », les

⁷⁸ Voir *supra*, note 46.

⁷⁹ Voir A. Tihu, « Constructions détachées en *comme*. Conformité et argumentation », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées : entre langue et discours, op. cit.*, p. 103-127.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

contenus exprimés mais bien les circonstances, ou les conditions de vérité, du « dire », soit ce que Fournier et Fuchs appellent une « identité de *modus* d'attitude propositionnelle »⁸¹. Un exemple permettra de clarifier ce fonctionnement spécifique de *comme* :

(10) [...] je remarquais que, comme sa mère me l'avait **raconté**, elle [Gilberte] avait non seulement pour ses amies, mais pour les domestiques, pour les pauvres, des attentions délicates [...] (I, JF, 526)

Nous voyons ici que la sous-phrase comparative est incidente au contenu de la complétive qui lui fait suite et entraîne de la sorte un effet de commentaire de la part de l'énonciateur, sous le mode de l'annonce ou de la légitimation *a posteriori* de son discours. Ainsi, au détachement syntaxique marqué par un trait de ponctuation forte correspond un décrochage énonciatif, puisque la subordonnée introduite par *comme* se situe sur un plan différent, méta-énonciatif, et constitue le cadre de validation vériconditionnelle dans lequel vient se placer le contenu de la matrice. Il s'ensuit que dans notre exemple ce qui a été affirmé dans la subordonnée complétive – à savoir que Gilberte se montre prévenante non seulement envers ses amies, mais aussi envers les êtres d'une condition inférieure à la sienne – s'avère conforme à ce que Mme Swann a raconté au héros, et donc véridique, comme le prouve la reconstitution notionnelle de l'antécédent du clitique⁸². « *Comme* confère une analogie d'ordre énonciatif, une même légitimité, une commune justification, à P2 et P1 »⁸³ et parcourt ainsi un spectre sémantique qui selon Le Goffic va de la conformité à la légitimation ; en effet, non seulement le narrateur constate que l'attitude de Gilberte se conforme au récit qu'a fait sa mère, mais sa propre remarque se voit également étayée par le dire de Mme Swann.

La valeur de conformité apparaît en outre dans des tournures de type impersonnel, par exemple lorsque *comme* introduit un verbe à valeur itérative (*arriver* dans la construction « comme il arrive ») ou la structure adjectivale *il+être+adjectif* (« comme il est naturel », suivi éventuellement d'un infinitif). Tihu note dans son article que bon nombre de traits syntaxiques (supprimabilité de *comme*, ponctuation forte qui induit le détachement de la subordonnée, absence d'une analogie entre les deux phrases) prouvent l'affinité de ces formulations avec les propositions incidentes à valeur parenthétique ; sur le plan sémantique, elles mettent l'accent en particulier sur la légitimité, le respect de normes communément admises et font état d'une intention argumentative visant à justifier et à ancrer le discours dans un horizon partagé⁸⁴.

L'exemple que nous allons commenter maintenant nous servira de passerelle entre les effets de conformité et ce que nous appellerons, à la suite de Fuchs, les comparaisons métalinguistiques⁸⁵. La distance est certes mince, mais ce qui justifie à notre avis une démarcation⁸⁶, ne serait-ce qu'au bénéfice de l'exposé,

⁸¹ N. Fournier, C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », art. cit., p. 79.

⁸² Soit : « comme sa mère me l'avait raconté (= sa mère m'avait raconté que Gilberte avait non seulement pour ses amies, mais pour les domestiques et les pauvres des attentions délicates), Gilberte avait [...] ».

⁸³ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 484.

⁸⁴ Voir A. Tihu, « Constructions détachées en *comme* », art. cit., p. 108 et p. 115.

⁸⁵ Voir C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 94.

⁸⁶ Pierrard est du même avis et propose dans son article de distinguer entre les « comparaisons co-énonciatives propositionnelles » et les « comparaisons co-énonciatives métalinguistiques », voir M. Pierrard, « La comparative co-

est le déplacement de focus qui se produit lorsque l'élément dont la subordonnée en *comme* évalue la conformité est en régime de modalisation autonymique, soit :

(11) D'ailleurs, même en repensant par à-coups, **par élancements**, comme on dit pour les autres douleurs physiques, à cette vie orgiaque, qu'avait menée Albertine avant de me connaître, j'admirais davantage la docilité de ma captive et je cessais de lui en vouloir. (III, PR, 854)

La première différence qui saute aux yeux par rapport à l'énoncé (10) concerne le segment affecté par la subordonnée légitimante introduite par *comme*. Celui-ci accompagne une « "greffe" métalinguistique »⁸⁷ qui ne porte plus sur le contenu propositionnel, sur ce dont il est question dans la phrase matrice – et qui était représenté dans la subordonnée par un pronom clitique proforme – mais bien sur un élément spécifique considéré dans sa dimension de signe linguistique ou, pour le dire avec Authier-Revuz, « sur l'acte de dire, en train de se faire, de tel élément X dans la chaîne, mis en rapport avec un autre dire du même élément X »⁸⁸. Nous sommes donc en présence d'une opération comparative qui postule une analogie non plus entre deux entités ou deux situations, mais entre deux énonciations, et ce sous l'angle de l'usage identique qu'on y fait d'un même signe linguistique. Ce dernier fait l'objet d'une modalisation autonymique, c'est-à-dire d'un « arrêt sur mot » qui entraîne un dédoublement et une opacification du signe au niveau du signifié. L'autonymie est un phénomène représentatif de l'auto-réflexivité propre au langage humain, qui se manifeste chaque fois que, au lieu de viser de façon transparente l'objet, de s'effacer au profit du référent mondain, le signe devient lui-même l'objet du dire et renvoie simultanément à sa propre matérialité et au monde. De signe en usage, représenté par la dichotomie saussurienne $S = \text{Sé} / \text{Sa}$, il devient signe en mention, où à un signifiant égal correspondra un signifié complexe : $S = (\text{Sé}/\text{Sa}) / \text{Sa}$.⁸⁹

La modalisation autonymique est une opération énonciative qui consiste à mettre au jour dans un discours en train de se faire, par des formules modalisantes diverses, l'auto-réflexivité du langage, et ce à travers un retour sur un segment qui, de par un mécanisme de dédoublement, en vient à référer à la fois à la chose et à lui-même en tant que signe. « C'est à une altération de la transparence que l'on a affaire, une "opacification", résultant ou consistant en [...] une référence au monde accomplie en interposant sur le "trajet" de la nomination la considération de l'objet signe par lequel on réfère »⁹⁰. L'énonciateur se montre ainsi conscient de la dimension auto-réflexive et représentable de son dire, et il y renvoie dans des buts

énonciative en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 50-66.

⁸⁷ J. Authier-Revuz, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique », art. cit., p. 184.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Les grammaires foisonnent d'exemples d'autonymie, puisqu'ils mettent en œuvre la glose désormais célèbre de J. Rey-Debove, « Prenez un signe, parlez-en et vous aurez un autonome » (*Le métalangage*, Le Robert, 1978, p. 144) ; ainsi, dans cette phrase très simple tirée de la *Grammaire Méthodique du Français* (*op. cit.*, p. 159), « L'article indéfini *un* est à la fois le plus typique et le plus répandu des déterminants qui marquent la référence à un ou plusieurs éléments quelconques », *un* est un autonome car il est l'objet du dire et présente un signifié complexe qui cumule le renvoi à soi-même et au monde. Pour plus de précisions, voir les nombreux travaux de J. Authier-Revuz, et notamment la version publiée de sa thèse de doctorat, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vol., Larousse, 1995.

⁹⁰ J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, *op. cit.*, p. 31.

communicatifs et en poursuivant des effets de sens très divers, qui ne se limitent pas à la réserve oratoire ou à la fonction phatique⁹¹.

Les « comparatives de modalisation autonymique » qui nous intéressent ici sont parmi les tournures métalinguistiques les plus fréquentes au moyen desquelles s'effectue l'auto-représentation de l'élément X autonome au cœur de l'acte énonciatif. Si l'on revient à notre exemple (11), on observe que la subordonnée introduite par *comme* présente en surface un verbe de dire, conjugué au présent et doté d'un sujet générique (*on*), et se rattache au groupe prépositionnel « par élancements », qui la précède dans la chaîne discursive et qui est en quelque sorte commenté dans sa matérialité de signe cumulant la référence à la chose et à lui-même. La mise en relief du signe par le biais d'un commentaire comparatif relève ici à notre avis d'une double démarche évaluative à visée légitimante : non seulement le mot est jugé dans son adéquation à la chose à exprimer (en l'occurrence la façon intermittente et douloureuse dont le héros repense à « la vie orgiaque » menée auparavant par Albertine), mais son choix se voit cautionné par la formule comparative qui l'inscrit dans un usage collectif codé et para-scientifique⁹². Le relateur *comme* maintient ainsi – même dans cette configuration plus complexe, mettant en jeu un dire et non un dit – sa valeur de conformité mais participe en plus de la réflexion et de la « mise en scène » de son propre discours que l'énonciateur élabore en prise directe. La structure de la comparaison se voit ainsi bouleversée tant dans son esprit (car concrètement on ne compare rien) que dans sa lettre. On a affaire en effet à une double ellipse : d'une part, le segment X autonome n'est pas visible à la surface de la subordonnée comparante ; d'autre part, le comparé disparaît tout à fait de la chaîne énonciative, ou plus exactement « il y apparaît sur le mode d'un événement »⁹³, à savoir le fait de dire X comme le dit quelqu'un d'autre, mais sans que ce dire soit explicité en incise par une formule du type « je dis X ». Si on rétablit dans (11) les constituants élidés on aura : « en repensant par élancements, [je dis élancements] comme on dit [élancements] pour les douleurs physiques ». Authier-Revuz⁹⁴ signale que dans la phrase subordonnée comparative les effacements sont soumis à des contraintes précises : le *verbum dicendi* ne peut jamais faire l'objet d'une ellipse, car il est bien l'élément qui actualise le plan méta-énonciatif et la focalisation sur X en tant qu'autonome, tandis que ce dernier – objet direct X' du verbe *dire* conjugué – est de règle implicite dans la subordonnée et récupérable en se référant à la principale. La restitution notionnelle opérée ci-dessus rend plus intelligible le rôle de *comme* relateur d'« analogie énonciative »⁹⁵ : sa valeur fondamentale de manière demeure, mais il s'agit là de postuler l'identité du modus sous lequel un même mot,

⁹¹ Voir J. Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères », Actes du colloque « Le Fait autonymique – ou de mention – dans les langues et les discours », Université de la Sorbonne Nouvelle, 5-7 octobre 2000, www.cavi.univ-paris3.fr/ilgpa/autonymie/actes.htm, consulté le 19 mars 2016, p. 21.

⁹² Le terme « élancements » appartient en effet au lexique médical, et Proust utilise dans une autre occasion, quelques sept-cent pages auparavant et toujours dans une comparaison, le verbe « s'élancer » : « aussitôt que j'avais revécu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par *la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition*, d'un néant qui avait effacé mon image de cette tendresse [...] » (III, SG, 155). Pas de modalisation autonymique ici, mais le contexte de la comparaison est identique : le narrateur compare une pensée douloureuse à une souffrance physique sous l'angle de leur mode d'apparition, ce qui nous permet d'affirmer que le choix du mot « élancement » pour désigner une souffrance morale perçue comme une douleur du corps est caractéristique de l'« idiolecte » proustien.

⁹³ J. Authier-Revuz, « Méta-énonciation et comparaison », art. cit., p. 185.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 186-187.

⁹⁵ Désignation employée par Fuchs et Le Goffic dans « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 273.

considéré à la fois en tant que objet et en tant que signe renvoyant à un objet, est énoncé dans la matrice et dans la subordonnée.

Dans (11) le segment autonome sur lequel porte la comparaison n'était pas marqué typographiquement, contrairement aux exemples (12) et (13),

(12) « Bien dit, mon prince, bien dit (ce qui voulait dire, en somme, récité sans faute), c'est ça, c'est ça », s'écria-t-il, « dilaté », comme s'expriment *les Mille et Une Nuits*, « à la limite de la satisfaction » (II, CG, 700)

(13) « Il ne vous fait même pas réponse quand on lui cause », ajoutait Françoise qui **disait** « faire réponse », comme *Mme de Sévigné*. (II, CG, 323)

où les guillemets – bien qu'ils soient un marquage redondant, non nécessaire pour déterminer le statut autonymique des mots qu'elles renferment⁹⁶ – séparent du reste de la phrase l'élément X dont l'énonciation est jugée identique dans le contexte nouveau de la matrice et dans le contexte d'origine auquel renvoie la subordonnée en *comme*. Nous abordons là, de façon légèrement détournée, le mécanisme de fonctionnement de la citation : la comparaison précise que le repère relativement auquel on évalue la conformité du dire est, dans le premier cas, un texte littéraire et dans le second un auteur. Les signes typographiques mettent en relief la nature d'« emprunt à un extérieur discursif »⁹⁷ déterminé que revêt l'autonome en cette circonstance, où l'opacification du signe et l'arrêt sur mot auquel oblige la comparaison métalinguistique renforcent le clin d'œil citationnel. Les deux exemples se distinguent pourtant en ceci que dans (12) le recours à la citation et l'explicitation interstitielle de son contexte d'ancrage par la comparaison de modalisation autonymique participent de la description, voire de la transcription de traits suprasegmentaux (le ton jubilatoire avec lequel le maître d'hôtel débite ses propos) ; le narrateur se sert ironiquement de deux expressions curieuses pour rendre l'exaltation du personnage et en cautionne l'à-propos en précisant leur provenance⁹⁸. Dans (13), en revanche, l'effet de conformité véhiculé par *comme* porte aussi bien sur la lettre de l'expression que sur le contenu, ce qui fait ressortir davantage le double étagement du signe autonymique : l'analogie énonciative postule que le « faire réponse » de Françoise est identique au « faire réponse » de Mme de Sévigné à la fois parce que le signifiant est le même et parce qu'il signifie « répondre » comme dans le français du XVII^e siècle. L'élément autonome sur lequel porte la subordonnée comparative est ainsi moins le support d'une citation que d'une réflexion méta-énonciative sur la pureté du parler de la servante, lequel a conservé, de façon innée, des

⁹⁶ Les guillemets sont redondantes en ce qu'ils ne conditionnent pas l'appréhension d'un signe comme autonome ; « le guillemet enregistre, au plan typographique, le statut sémiotico-catégoriel autonome d'un fragment dans une chaîne » (J. Authier-Revuz, « Le guillemet, un signe de langue écrite à part entière », dans J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin (dir.), *À qui appartient la ponctuation*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1998, p. 374), mais on pourrait aussi s'en passer sans que pour cela le mot cesse d'être en mention autonymique.

⁹⁷ J. Authier-Revuz, « Le guillemet, un signe de langue écrite à part entière », art. cit., p. 378.

⁹⁸ Il convient de préciser que ces deux expressions apparaissent souvent dans la traduction des *Mille et Une Nuits* du Dr. Mardrus, et qu'elles sont sans doute le fruit des choix personnels du traducteur. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur confrontera d'ailleurs les deux versions de Galland et de Mardrus, offertes en cadeaux par sa mère, et relatera notamment la réaction choquée de cette dernière à propos de « l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression » et des modifications onomastiques apportées par Mardrus. Voir III, SG, 230-231.

tournures désuètes qui charment le narrateur car elles rendent un témoignage vivant d'une époque antérieure de la langue française.

Les comparaisons métalinguistiques sont relativement nombreuses dans le corpus proustien. Nous leur réserverons un traitement à part dans la section consacrée à l'analyse stylistique des différentes catégories recensées, mais il nous semble intéressant de clore ces remarques sur la valeur de conformité de *comme* par une ouverture sur ce qui fait la spécificité de ces occurrences dans la *Recherche*, à savoir qu'elles rendent compte de la démarche inductive permettant au narrateur d'extraire d'un geste, d'un accent ou d'un propos particulier, et en soi insignifiant, les lois générales qui constitueront la charpente de son œuvre d'écrivain. En (14),

(14) Elle invita les deux jeunes gens à sa matinée ainsi que la duchesse de Guermantes à qui elle recommanda : – Pense à dire à Gisèle et à Berthe (les duchesses d'Auberjon et de Portefin) d'être là un peu avant deux heures pour m'aider, comme elle **aurait dû** à des maîtres d'hôtel extras d'arriver d'avance pour faire les comptiers. (II, CG, 513)

nous avons une configuration qui se démarque partiellement de celles proposées jusqu'ici en ce que la subordonnée comparative opérant le retour méta-énonciatif sur le dire porte non sur un mot isolé mais sur la parole d'un personnage relatée au mode direct. La dimension autonymique du discours direct n'est pas acceptée à l'unanimité par les linguistes⁹⁹, mais il nous semble évident que ce qui intéresse le narrateur ici n'est pas le contenu du propos, ce que Mme de Villeparisis dit à sa nièce, mais comment elle le dit et ce que son dire révèle au sujet des relations mondaines. Sa parole est donc saisie dans sa globalité, en tant que signe en mention et décryptée à l'aide de la comparaison, qui dans sa fonction de commentaire interstitiel fournit une traduction simultanée non des mots mais de ce qui se cache sous les mots¹⁰⁰. Nous remarquons là une superposition entre l'analogie énonciative et l'analogie de situation, car si le rapprochement concerne en première instance deux énonciations, reliées par *comme* sous l'angle d'une même attitude propositionnelle, en même temps on note aussi un mouvement d'identification entre deux situations, l'une actualisée, l'autre virtuelle¹⁰¹, qui fait émerger un réseau serré de correspondances révélatrices. La subordonnée introduite par *comme* offre comme point d'ancrage pour l'énonciation réelle un contexte énonciatif hypothétique, on pourrait dire figuré, à la lumière duquel on interprète les paroles rapportées ; les deux duchesses amies de la maîtresse de maison en viennent ainsi à être assimilées à deux domestiques engagés à la dernière minute, et l'aide qu'elles

⁹⁹ On connaît les positions divergentes de J. Authier-Revuz et de L. Rosier sur la question, cette dernière refusant au discours direct le statut d'autonyme que lui accorde la première. Voir entre autres J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n. 55 et 56, 1992-1993, p. 38-43 et p. 10-15 et L. Rosier, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.

¹⁰⁰ Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur ce point capital concernant le rapport entre la comparaison métalinguistique et l'entreprise de traduction, véritable tâche à laquelle l'écrivain, arrivé enfin au seuil de son œuvre dans *Le temps retrouvé*, va devoir s'atteler. Voir IV, TR, 468-469.

¹⁰¹ En réalité, la situation esquissée par la subordonnée comparante n'est que partiellement virtuelle, car l'association suggérée entre les duchesses et les maîtres d'hôtel se voit motivée par une relation de contiguïté avec le cotexte, qui mentionne l'organisation de la matinée chez la marquise et entraîne ainsi l'image des domestiques et de leurs besognes.

doivent prêter finit par s'apparenter à des besognes triviales. À l'instar d'un palimpseste, la comparaison fait donc remonter à la surface le brin de condescendance qui se niche dans le ton de Mme Villeparisis, mais illustre également la familiarité et la simplicité renversante avec laquelle elle s'adresse à des personnes qui pour le héros, à ce stade du roman, ne sont que des noms, de personnages fabuleux de lanterne magique¹⁰².

C'est en raison de cette exploitation originelle de la comparaison métalinguistique – qui s'inscrit dans l'esthétique du sondage des profondeurs pour atteindre les lois générales régissant l'existence sociale et individuelle – que nous avons décidé d'inclure dans une catégorie spécifique de notre relevé les occurrences où le *comme* de conformité ne se limite pas à exprimer l'identité entre deux circonstances énonciatives (suivant le schéma : *comme+le+SV* d'opinion ou d'attitude propositionnelle) mais introduit une formule de modalisation autonymique qui attire l'attention sur un mot dans sa dimension de signe et esquisse de surcroît une situation figurée susceptible de clarifier le sens et les intentions cachées sous les mots des personnages.

2.3.5 Effets d'exemplification, d'identification et de qualification

Nous avons décidé d'aborder dans le même paragraphe trois emplois de *comme* qui sont très proches et présentent une zone de recouvrement assez large : l'exemplification, l'identification et la qualification. Tous s'articulent autour d'une structure nominale du type *SN1 comme SN2* et dérivent d'une analogie de *modus essendi* (leur relation est bâtie à l'origine sur un motif commun actualisé par un verbe de type *être*) ; ils s'éloignent de la comparaison en ce que les deux constituants textuels ne renvoient pas à deux entités référentielles disjointes, de même rang, mais à deux éléments entretenant un rapport sémantique d'inclusion. La valeur exemplifiante se manifeste sans ambiguïtés lorsque le substantif N1 est précédé par un déterminant pluriel, défini ou indéfini, qui identifie l'ensemble des constituants appartenant à la classe constituée par ce même N1 ; en revanche, N2 figure généralement au singulier et représente un item extrait, à titre d'exemple, de la catégorie circonscrite par le comparé¹⁰³. *Comme* instaure ainsi entre les deux termes une relation qui n'est pas paritaire, puisque SN1 est l'hyperonyme de SN2, ni de stricte identité, car comme l'ont montré Léard et Pierrard, « ce qui est donné en exemple n'est que l'équivalent incomplet de la série ou du principe général »¹⁰⁴. Voici un exemple botanique tiré du début de *Sodome et Gomorrhe* :

(15) les hommes qui sont attirés non par tous les hommes, mais – par un phénomène de correspondance et d'harmonie comparable à ceux qui règlent la fécondation *des fleurs hétérostylées trimorphes, comme le Lythrum salicoria* – seulement par les hommes beaucoup plus âgés qu'eux. (III, SG, 30)

¹⁰² Ou, si l'on reprend la belle formule d'un brouillon de *Du côté de chez Swann*, des « silhouette[s] éclatante[s], falote[s] et tremblée[s] dans [sa] lanterne magique » I, CS, *Esquisse XXV*, p. 734. La parenthèse précisant le titre nobiliaire des deux duchesses, que Mme de Villeparisis appelle familièrement par leur prénom, met en relief le clivage social qui, à la fin du premier chapitre du *Côté des Guermantes*, sépare encore le héros des aristocrates inapprochables du Faubourg Saint Germain.

¹⁰³ Moline rappelle, à la suite de Leroy, les cinq sous-types de N2 susceptibles d'apparaître à droite de *comme* : pronoms personnels, noms propres, pronoms démonstratifs, pronoms possessifs ou syntagmes nominaux définis. Dans les exemples que nous citons ne figurent que des noms propres et des syntagmes définis, mais nous renvoyons à l'article de l'auteure pour un aperçu de tous les cas de figure possibles, Voir E. Moline, « *Un homme comme vous !* Ressemblance et identité référentielle », *Studii de lingvistică*, n. 3, 2013, p. 108.

¹⁰⁴ J.-M. Léard, M. Pierrard, « L'analyse de *comme* : le centre et la périphérie », art. cit., p. 231.

Cette occurrence est emblématique à plusieurs égards : les deux entités qui font objet du rapprochement sont liées par un rapport d'inclusion hiérarchique, le comparant défini étant ici l'hyponyme du comparé générique et, comme tel, ne saturant pas la globalité de sa catégorie ; le détachement dans une incidente du groupe *comme* SN2, séparé par une pause de SN1, souligne l'opération de prélèvement d'un représentant quelconque de la classe de fleurs isolée par le comparé¹⁰⁵, ainsi que l'effet d'addition spécifiante, hyperbatique, inaugurant une liste qui pourrait idéalement se poursuivre.

Ces configurations somme toute transparentes, non superposables aux comparaisons, n'épuisent pas toutefois la palette des emplois exemplifiants. Les choses commencent à se compliquer lorsque le constituant introduit par *comme* ne figure plus dans une incidente mais est intégré à la phrase principale. L'absence de ponctuation entre ce dernier et SN1 exclut l'effet d'ajout que nous avons remarqué dans (15) et attribuée à ce dernier une fonction d'expansion nominale indissociable de son référent syntaxique, dont la présence est souvent nécessaire pour le bon déroulement de la phrase, comme on peut voir dans (16) :

(16) Mais que *les villes les plus désirées comme Venise* [...] combien de *villes comme Venise* deviennent pâles, indifférentes, mortes quand nous sommes liés à un autre cœur par un lien si douloureux qui nous empêche de nous éloigner ! (IV, AD, 6)

Le comparant, encore qu'on puisse toujours le désigner ainsi, sélectionne un item remarquable¹⁰⁶ à l'intérieur de la classe des villes désirées et contribue à la spécification de celle-ci en ce qu'il en restreint l'extension aux éléments qui en sont les représentants d'excellence. Ce que le narrateur dit à propos de l'influence qu'exerce l'amour jaloux sur nos désirs ne vaut pas en effet pour toutes les villes qu'il a désiré visiter, mais exclusivement pour celles qu'il a désirées de la même manière que Venise¹⁰⁷. C'est pourquoi la suppression de *comme* SN2, même si elle ne porterait pas atteinte à la grammaticalité de la phrase, produirait une modification de sens considérable, à peu près équivalente à la suppression d'une relative déterminative¹⁰⁸, puisque SN2 contribue à l'identification référentielle de SN1. L'affinité entre ces structures exemplifiantes marquées par *comme* et les relatives déterminatives est soulignée notamment par Moline, qui invite même à les considérer comme une

¹⁰⁵ Ce fonctionnement est cohérent avec la classification de Portine, pour qui, rappelons-le, l'exemplification est un effet intermédiaire se situant entre la comparaison et l'appartenance à une classe sur le *continuum* sémantique des valeurs de *comme*. Voir *supra*, p. 67.

¹⁰⁶ Le superlatif en tête de phrase souligne que Venise est, depuis le tout début du roman, le représentant par excellence, le lieu qui par-dessus tous aimante les désirs de voyage du héros.

¹⁰⁷ Fuchs et Le Goffic expliquent que « l'expression nominale réalise une construction référentielle complexe : un premier filtrage (construisant X) opéré par N1 [...] est resserré par N2 (échantil = Y) à la sous-classe des N1 qui sont des N1 de la même façon que N2 est un N1 (c'est-à-dire, en l'occurrence, à la sous-classe des N1 d'excellence) », « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 279.

¹⁰⁸ Alors que dans les cas de portée extrapredicative, le constituant introduit par *comme* ajoute une spécification non nécessaire à la détermination du référent, proche de la relative appositive. Nous rappelons sommairement, par souci de complétude, la différence entre relatives déterminatives (ou restrictives) et relatives appositives (ou explicatives). D'après la *Grammaire Méthodique du Français*, une relative est déterminative « si elle est nécessaire à l'identification référentielle de l'antécédent, qu'il s'agisse d'un individu ou d'une classe, d'êtres réels ou virtuels. Autrement dit, elle restreint l'extension de ce GN ; et son effacement aurait pour conséquence de modifier complètement le sens de la phrase en étendant son champ d'application à un ensemble référentiel plus important, voire à la totalité des êtres qui peuvent être désignés par le nom [...] » (*op. cit.*, p. 484). La relative appositive, en revanche, « ne joue aucun rôle dans l'identification référentielle de l'antécédent. Elle peut alors, sans dommage pour cette identification, être supprimée. » (*Ibid.*)

« sous-classe de relatives présentant la particularité de permettre l'élision du prédicat »¹⁰⁹.

La dissymétrie au niveau du nombre empêche encore dans ces exemples que l'exemplification se transforme en identification de SN2 à SN1, étant donné qu'un élément singulier ne peut pas désigner un élément pluriel ; autrement dit, la classe circonscrite par le comparé ne se réduit pas à un singleton, à un seul élément qui l'épuise. Il n'en va pas de même si le déterminant qui actualise SN1 est indéfini et au singulier, et qu'il sélectionne alors non plus une classe dans sa globalité mais un élément abstrait, suivant le schéma *UN SN1 comme SN2*. Les rapports hiérarchiques entre les deux termes en jeu changent dans la mesure où l'échantillon n'est plus un représentant unique, quelconque ou remarquable, d'une classe, mais bien l'élément qui spécifie et sature sur le plan référentiel le comparé. Ainsi, en (17)

(17) Cette dissemblance, toute la vie d'un amant, d'un amant dont personne ne comprend les folies, toute la vie d'un Swann la prouvent. Mais que l'amant se double d'un peintre comme Elstir et alors le mot de l'énigme est proféré, vous avez enfin sous les yeux ces lèvres que le vulgaire n'a jamais aperçues dans cette femme, ce nez que personne ne lui a connu, cette allure insoupçonnée. (AD, IV, 24)

on voit que le comparant, « Elstir », est certes inclus dans la classe des peintres, mais à un tel point que le référent de SN1 (« un peintre ») en vient à coïncider avec SN2, autrement dit : le peintre dont il est question est bel et bien Elstir, qui est donc désigné de façon indirecte par la pseudo-comparaison¹¹⁰. Pour reprendre la paraphrase éclairante de Moline, « SN1 possède les (qualités + propriétés) de SN2, et s'il existe un SN2 qui par définition possède de manière exemplaire les propriétés de SN2 c'est bien SN2 lui-même »¹¹¹. Cela signifie que *comme* est dans ce cas un « opérateur d'inclusion référentielle »¹¹², puisque sa fonction est d'englober le comparant dans la référence du comparé, lequel selon Delabre constitue « la réalisation d'un sème générique de Det N2 »¹¹³ et n'est donc pas autonome par rapport à celui-ci. La distorsion de la structure comparative consiste ainsi à poser une confrontation entre deux constituants textuels qui renvoient en fait à un seul référent (*SN1 comme SN2 = SN2*), à éliminer le hiatus différentiel entre le même et l'autre à la base de la comparaison, qui dès lors n'est plus qu'assertion d'une identification du même au même. Comme il existe des « relatives pour ne rien dire »¹¹⁴, on peut affirmer qu'il existe des comparaisons « pour ne rien comparer », ou plus

¹⁰⁹ E. Moline, « C'est juste une fille comme toi et moi : un exemple de relatives en *comme*. De la comparaison au prototype », *Revue Romane*, n. 33-1, 1998, p. 71.

¹¹⁰ L'ambivalence de cette structure n'exclut pas *a priori* une interprétation comparative, qui reposerait sur une hétérogénéité au niveau des référents, soit *SN1 comme SN2 ≠ SN2*. De la sorte, « un peintre comme Elstir » pourrait aussi signifier « quelqu'un qui est peintre de la même manière qu'Elstir est peintre ». Le contexte s'avère souvent décisif pour déterminer laquelle des deux lectures est la plus probable et, dans le cas de notre citation, il ne fait aucun doute que l'effet recherché soit l'identification, puisque le narrateur a déjà évoqué, dans le passage consacré au portrait d'Odette en Miss Sacripant (II, *JF*, 203-205) la déformation révélatrice que la vision du peintre opère sur les traits du modèle, déformation que chez l'amoureux est entraînée par la croyance.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹¹² Formule empruntée à M. Delabre, « *Comme* opérateur d'inclusion référentielle », *Linguisticae investigationes*, n. 8-1, 1984, p. 27.

¹¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁴ C'est le titre d'un article de M. Noailly et E. Richard (« Des relatives pour ne (presque) rien dire », dans M. Broth et al. (dir.), *Le Français parlé des médias*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, p. 567-577), qui étudie une typologie particulière de phrases relatives dont la charge informationnelle est quasiment nulle, par exemple « la bataille qui est la nôtre ».

exactement pour véhiculer des effets de sens divers allant de la présentation neutre à l'interprétation intensive d'un élément dans une phrase¹¹⁵.

Même si les effets d'exemplification et d'identification se situent aux limites extrêmes de la comparaison, voire l'outrepassent, nous voudrions citer un exemple qui semble opposer un démenti à ce postulat, ou qui tout au moins montre à quel point le contexte diégétique est important pour l'interprétation de certaines subtilités. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur développe cette comparaison à propos du baron de Charlus :

(18) De même qu'il avait de réelles dispositions artistiques, non venues à terme, M. de Charlus avait, bien plus que le duc, aimé leur mère, aimé sa femme, et même des années après, quand on lui en parlait, il avait *des larmes*, mais **superficielles**, comme *la transpiration d'un homme trop gros, dont le front pour un rien s'humecte de sueur*. (III, SG, 344)

Le rapprochement entre les larmes de Charlus, manifestation passagère d'un deuil vite oublié, et la transpiration superficielle chez un homme en surpoids semble à première vue une comparaison figurative : bien que les deux termes soient isotopes et relativement proches, le présent achronique et la détermination générique du complément du nom (« un homme trop gros » quelconque) désactualisent le comparant et lui attribuent une valeur explicative, voire illustrative d'un phénomène notoire. Toutefois, le caractère virtuel du repère se trouve remis en cause si l'on pense aux nombreuses mentions du déclin physique de Charlus, pierre de touche de sa déchéance morale et de son homosexualité de moins en moins refoulée. Aussi bien au début du second séjour à Balbec, que pendant les réunions mondaines chez les Verdurin, le narrateur fait de la démarche dandinante et du ventre bedonnant¹¹⁶ les éléments descriptifs récurrents dans les apparitions du baron, ce qui nous autorise à voir dans la subordonnée introduite par *comme* un renvoi subreptice à la diégèse. Cet « homme trop gros dont le front pour un rien s'humecte de sueur » semble bien n'être que le baron lui-même : la comparaison et l'identification viendraient ainsi à se recouvrir, à se confondre, tout comme les larmes et la transpiration chez ce personnage qui fuit la profondeur, aussi velléitaire en art que dans ses affections.

Nous abordons maintenant, en conclusion de ce paragraphe, quelques structures pseudo-comparatives qui réalisent le même schéma nominal examiné pour les valeurs exemplifiante et identifiante (*SN1 comme SN2*), à ceci près que l'échantil représenté par *SN2* et introduit par *comme* possède la distribution d'un attribut

¹¹⁵ Voir M. Delabre, « *Comme* opérateur d'inclusion référentielle », art. cit., p. 28.

¹¹⁶ Voir par exemple la scène de la première rencontre entre Charlus et Morel à la gare de Doncières (III, SG, 254) : « Maintenant, dans un complet de voyage clair qui le faisait paraître plus gros, en marche, en se dandinant, balançant un ventre qui bedonnait et un derrière presque symbolique, la cruauté du grand jour décomposait, sur les lèvres, en fard, en poudre de riz fixé par le cold cream sur le bout du nez, en noir sur les moustaches teintes dont la couleur d'ébène contrastait avec les cheveux grisonnants, tout ce qui aux lumières eût semblé l'animation du teint chez un être encore jeune. », ou encore III, SG, 425 « Régulièrement, trois fois par semaine, les voyageurs qui stationnaient dans les salles d'attente ou sur les quais de Doncières-Ouest voyaient passer ce gros homme aux cheveux gris, aux moustaches noires, les lèvres rougies d'un fard qui se remarque moins à la fin de la saison que l'été où le grand jour le rendait plus cru et la chaleur à demi liquide ».

de l'objet, argument obligatoire du prédicat, et induit un processus de qualification. La détermination adverbiale de manière qui caractérise les « vraies » comparaisons, où *comme* SN2 s'avère souvent glosable par un adverbe en *-ment*, s'estompe (même si *comme* ne perd pas sa valeur fondamentale), car le tour attributif fonctionne comme une expression prédicative qui effectue avec le verbe « une co-prédication sur l'objet »¹¹⁷. Cela entraîne le même changement déjà observé dans les cas d'identification : la disjonction séparant sur le plan référentiel les deux entités mises en regard par *comme* dans les emplois comparatifs s'annule au profit d'une coïncidence, d'une identité que l'énonciateur perçoit ou postule, car il assume le point de vue du sujet syntaxique ; la subjectivité est en effet très marquée dans ce genre d'occurrences, relativement faciles à reconnaître puisque les verbes qui les caractérisent sont des verbes d'opinion ou d'attitude propositionnelle tels que *considérer*, *(re)présenter*, *envisager*, *définir*, *voir* etc.

On peut dire que si dans la comparaison le relateur induit une assimilation tendancielle (ou proto-assimilation, suivant Berthomieux¹¹⁸), activée par le transfert de propriétés entre SN1 et SN2, les emplois qualifiants voient un transfert complet, en bloc, des propriétés du comparant au comparé, si bien que les deux finissent par renvoyer à un seul et même référent. Nous touchons là au point essentiel permettant de distinguer en discours les deux valeurs et orientant l'interprétation dans les cas les plus controversés ; l'exemple ci-dessous, au demeurant peu problématique, met en lumière les caractéristiques sémantico-syntaxiques que nous venons de détailler :

(19) Quelquefois je me reprochais de prendre ainsi plaisir à **considérer** *mon ami* comme *une œuvre d'art*, c'est-à-dire à **regarder** *le jeu de toutes les parties de son être* comme *harmonieusement réglé par une idée générale* à laquelle elles étaient suspendues mais qu'il ne connaissait pas et qui par conséquent n'ajoutait rien à ses qualités propres, à cette valeur personnelle d'intelligence et de moralité à quoi il attachait tant de prix (II, JF, 95)

Même si l'hétérogénéité sémantique devrait bloquer l'identification entre le comparé humain et le comparant non humain, la construction atteint l'assimilation totale entre SN1 et SN2 par l'attribution au comparé « mon ami » des propriétés définitives de l'œuvre d'art, lesquelles restent pourtant sous-déterminées dans la phrase. En reprenant les réflexions de Portine présentées plus haut, on dira que dans l'univers de croyance du narrateur le comparé participe de « l'être-œuvre d'art », de tout ce qui définit l'œuvre d'art dans son essence, et la spécification qu'apporte l'attribut contribue à la reconfiguration de SN1 (l'ami n'est plus une personne mais une œuvre d'art).

Le transfert apparaît dans toute sa radicalité si on confronte les deux paraphrases envisageables pour cette occurrence ; si l'on interprète *comme* par sa variante hypothétique *comme si c'était*, on rétablit la séparation entre les deux entités référentielles, et du même coup on opère une comparaison, puisque dire que l'on considère un ami « comme si c'était une œuvre d'art » implique qu'il subsistent toujours des différences,

¹¹⁷ E. Moline, M. Desmets, « Ni tout à fait la même/ni tout à fait une autre. À propos des emplois qualifiants en *comme* SN », dans J. François et al., *Autour de la préposition : actes du colloque international de Caen, 20-22 septembre 2007*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, p. 50.

¹¹⁸ G. Berthomieux, « *Comme un, comme le* : alternance de l'article et analyse contrastive de la comparaison », dans F. Berlan, G. Berthomieux (dir.), *La Synonymie*, PUPS, 2012, p. 425-444.

malgré les propriétés qu'ils ont en commun, les rendant irréductibles l'un à l'autre. Si en revanche on déploie le relateur de comparaison par la glose *comme étant*, le mécanisme de qualification est tout à fait intelligible : considérer un ami « comme étant une œuvre d'art » signifie que l'énonciateur ne le voit plus dans son être-ami (et donc en tant que personne) mais seulement dans et pour ce qui le rend une œuvre d'art. Par ricochet, l'« œuvre d'art » évoquée ici ne renvoie pas à une entité référentielle distincte mais à un modèle abstrait, d'où la substitution possible de l'attribut par la forme indéfinie *tel* (« [...] prendre ainsi plaisir à considérer mon ami comme tel). Ce mécanisme ressort de façon encore plus éclairante dans la deuxième occurrence – qui d'ailleurs apporte une explicitation ultérieure de ce en quoi consiste pour le narrateur cette dynamique assimilatrice – où *comme* est suivi par un participe qualifiant le substantif expansé « le jeu de toutes les parties de son être ». Le rôle du relateur ici est de postuler que la manière dont le sujet de l'énonciation regarde l'objet est identique, ou plus exactement correspond, à ce qui est « harmonieusement réglé », et le fait que la place du constituant à droite de *comme* peut être occupée par un adjectif (soit une qualité) rend patente la valeur qualificante du groupe *comme SN2*¹¹⁹.

Moline et Desmets signalent deux critères syntaxiques supplémentaires permettant de distinguer les tours qualifiants des comparaisons. Premièrement, la variation de la portée de la négation illustre que dans les structures comparatives où le comparant est complément du verbe, ce que l'on nie est bien la spécification de manière qu'apporte le comparant introduit par le relateur¹²⁰. Dans l'exemple « je tremblais comme un coupable » (II, CG, 442), déjà cité dans notre premier chapitre, le passage à la forme négative impliquerait que la manière dont « je » tremble n'est pas la même que la manière dont tremble un coupable ; autrement dit, la négation n'affecte que la détermination de manière dont se charge *comme SN2*. En revanche, si l'on nie une assertion du type « je considère mon ami comme une œuvre d'art », le foyer de négation s'étend à l'ensemble de la co-prédication que le verbe et l'attribut émettent sur l'objet, bref à la phrase dans son intégralité.

Deuxièmement, les auteures affirment que les structures qualifiantes semblent ne pas tolérer la présence d'une phrase P complète après SN2, qu'elle soit explicite ou reconstruite au niveau notionnel, ce qui de fait revient à rejeter le fonctionnement unitaire de *comme* comme adverbe intégratif postulé par Fuchs et Le Goffic. En effet, il apparaît que le rétablissement d'un verbe à droite du relateur produit en ces circonstances un nouveau glissement de la fonction qualificante à la comparaison, car le groupe nominal *comme SN2* acquiert à nouveau le rôle de circonstant de manière et SN2 son épaisseur référentielle. Conscients de ces fluctuations, Fuchs et Le Goffic proposent pour les tours qualifiants une glose explicative qui ne rétablit pas simplement le prédicat de la principale dans le groupe nominal (ce qui donnerait, pour notre exemple, « [...] de prendre ainsi plaisir à considérer mon ami comme [je/on considérer] une œuvre d'art ») mais s'avère plus fine, quoique

¹¹⁹ Une preuve supplémentaire du caractère attributif de ces pseudo-comparaisons s'avère la possibilité de supprimer *comme* lorsqu'il est suivi par un adjectif : dans la deuxième occurrence de (19) le participe passé à valeur adjectivale pourrait très bien figurer en apposition, sans dommage pour le bon déroulement de la phrase ni pour le sens. En revanche, dans les configurations *SN1 comme SN2* comparatives la suppression de *comme* non seulement fait voler en éclat la comparaison mais rend la phrase inacceptable (Cf. « je tremblais comme un coupable » vs. *« je tremblais coupable »).

¹²⁰ Ce qui prouve selon Moline la parenté entre les comparatives en *comme* et le processus de relativation, voir E. Moline « Elle me parle comme une mitrailleuse. L'interprétation des adverbiaux de manière qu- : le cas de parler et des verbes de « manière de parler », *Langages*, n. 175, 2009, p. 51.

moins intelligible : « V N1 (= X) être comme (() être N2) », ce qui donnerait « [...] à considérer mon ami étant comme qui est une œuvre d'art »¹²¹.

Nous laisserons aux linguistes la tâche de démêler les subtilités et les spécificités propres à la valeur qualifiante, car notre but était principalement de montrer que qualification et comparaison ressortissent de fait à deux opérations mentales différentes qui ne peuvent pas être confondues, même si dans le texte proustien il n'est pas rare de rencontrer des occurrences de verbes de perception ou d'attitude propositionnelle (notamment *considérer*, *voir*, et *représenter*) accompagnés d'un attribut de l'objet nominal introduit par *comme* qui peut donner naissance à une image, ainsi qu'en (20) :

(20) maintenant je *la* [= *l'habitude*] **voyais** comme *une divinité redoutable*, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, ou si elle se détourne de nous, *cette déité* que nous ne distinguions presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort. (IV, AD, 4)

Malgré la désactualisation du comparant et le choc allotopique provoqué par le rapprochement entre une notion abstraite et une entité virtuelle qui affiche le sème générique /humain/, il serait erroné d'inclure cet exemple dans le lot des comparaisons figuratives non motivées, puisque pour le narrateur il ne subsiste plus aucune hétérogénéité, aucune distinction entre l'habitude et « une divinité redoutable ». Le verbe de perception, en emploi occasionnellement attributif, transforme le comparant en attribut essentiel de l'objet, lequel cesse de fonctionner comme un repère extérieur, doté d'une référence propre, et finit par désigner le comparé lui-même. En d'autres mots, dans l'esprit du sujet la référenciation de l'entité « habitude » se fait par l'intermédiaire de l'entité « divinité redoutable ». Ce glissement entraîne ainsi la transition de la comparaison à la métaphore par l'étape intermédiaire de la qualification attributive : la valeur sémantique particulière de *comme* véhicule une identification en vertu de laquelle l'habitude est vue par le narrateur en tant que divinité redoutable, et dans la suite de la phrase, la reprise nominale anaphorique « cette déité » – qui diffère l'apparition du deuxième volet de la proposition hypothétique (« [...] nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune ») – gomme le semblant de distanciation que *comme* encore préservait et certifie le passage à la désignation métaphorique¹²². Exemplification, identification et qualification s'avèrent donc trois emplois très proches dans le *continuum* qui couvre le spectre sémantique de notre morphème ; ils reposent sur un aspect essentiel qui permet de les distinguer de l'emploi comparatif, à savoir le changement dans la relation que *comme* induit entre les termes : non plus analogie entre disparates mais inclusion à l'intérieur d'une même classe ou désignation d'un seul référent par le truchement de deux constituants textuels¹²³.

¹²¹ Voir C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 284.

¹²² Nous reviendrons plus loin sur la question controversée des intersections entre comparaison et métaphore ; voir *infra*, chapitre 4, § 4.2 et § 4.3.

¹²³ C'est le critère principal qui nous a servi de boussole lors de la définition de notre corpus, mais nous sommes consciente que le postulat d'un rapport de co-référenciation entre les termes dans le cas des emplois identifiants ou qualifiants est rarement univoque, car il dépend du contexte discursif et du point de vue du sujet de l'énonciation, ainsi que d'autres paramètres d'ordre syntaxique. Voir à ce propos E. Moline, « *Comme* et l'assertion », art. cit., p. 112.

2.3.6 Effet d'approximation

Nous avons choisi de garder pour la fin de notre parcours à travers le polymorphisme de *comme* l'emploi qui à notre avis est le plus controversé, à la fois en ce qui concerne ses nuances sémantiques et en raison de ses répercussions sur l'analyse des comparaisons figuratives. En guise d'entrée en matière, on peut dire que la valeur approximante ou métalinguistique de *comme* est le fruit d'un glissement de la détermination fondamentale d'identité de manière d'être, véhiculée par *comme* dans les structures comparatives, à la ressemblance ou à la qualification vague. Le degré de proximité entre comparaison et approximation reste pourtant très fort, car le lien que le relateur établit entre les termes est toujours de nature analogique et indéfinie, aucun prédicat commun ne figurant à la surface de l'énoncé, ce qui fait que dans un exemple tel que (21)

(21) J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance (I, CS, 4)

l'ellipse, ou plus exactement l'antéposition du binôme adjectival qui pourrait constituer le motif de la comparaison rend l'interprétation problématique. S'agirait-il d'une comparaison figurative amorçant un mouvement d'assimilation entre deux entités elles-mêmes métaphoriques (joues de l'oreiller/ joues de l'enfance) sur la base d'une identité sous-spécifiée de *modus essendi*, ou bien d'une approximation révélant une adéquation seulement partielle, sommaire entre les deux termes ? Avant d'apporter une réponse à cette question, il convient d'approfondir les caractéristiques sémantico-syntaxiques de la valeur d'approximation de *comme*, qui – l'on s'en doutera – sont source de désaccords parmi les linguistes.

Les divergences émergent de façon assez nette y compris parmi les tenants d'une description polysémique de notre morphème. Pour Fuchs et Le Goffic l'effet d'approximation est reconductible au fonctionnement syntaxique primaire de *comme*, en conformité avec les autres cas de figure analysés : il est toujours un adverbe intégratif assurant le liage de deux propositions, largement elliptiques à cause de l'effacement du prédicat verbal ainsi que du terme comparé, puisqu'on a affaire à un groupe nominal « sans tête », *Ø comme N2*, qu'ils déploient comme suit : « [quelque chose qui est] comme N2 [est] »¹²⁴. Ils refusent donc de lui attribuer le statut d'un modifieur de nature adverbiale, postulat qui est en revanche au centre de l'argumentation qu'Estelle Moline développe dans son article de 1996¹²⁵ et qui nous paraît en définitive plus convaincante.

Bien que l'auteure reconnaisse à *comme* relateur de comparaison la distribution d'un « adverbe relatif ayant le rôle syntaxique d'un circonstant de manière dans P enchâssée »¹²⁶, elle met en relief trois caractéristiques qui semblent interdire une même interprétation pour les occurrences approximantes de *comme*. D'abord, il ne paraît pas que *comme* établisse une hiérarchie entre deux constituants phrastiques qu'il s'agirait

¹²⁴ C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 280.

¹²⁵ E. Moline, « *Y'a comme un problème* : un emploi métalinguistique de *comme* ? », *Champs du signe*, n. 6, 1996, p. 249-277.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 254.

de restituer s'il remplissait véritablement le rôle de subordonnant ; ensuite, sa suppression n'entraîne pas de conséquences majeures pour l'acceptabilité de la phrase, ce qui n'est pas le cas pour les autres subordonnants, et enfin son incidence n'affecte pas directement le prédicat verbal d'une phrase matrice, dont il déterminerait la manière, mais bien l'élément qui le suit étroitement à sa droite et avec qui il entretient une relation privilégiée. Autrement dit, « dans ce type de constructions *comme X* a le même statut syntaxique que X, quel que soit le rôle syntaxique que remplit ce dernier [...] ce n'est pas *comme X* qui affecte un autre élément de l'énoncé, mais *comme* qui affecte X »¹²⁷. Ainsi, l'impossibilité d'introduire un élément phrastique complet d'une part, et d'autre part la faculté d'être supprimé (quitte à modifier sensiblement le sens d'un énoncé mais non sa syntaxe) représentent pour Moline les deux caractéristiques majeures qui autorisent à interpréter le *comme* approximant à la façon d'un « modifieur de type adverbial »¹²⁸ qui permet à l'énonciateur de modaliser ses propos en exprimant une distanciation de nature argumentative ou métalinguistique. La nuance entre les deux intentions communicatives est très subtile, sinon imperceptible, mais peut être éclaircie à l'aide du test de commutation ; d'après Moline, on note l'émergence d'une modalisation à valeur argumentative lorsque *comme* est paraphrasable par *presque* :

(22) Incapable *comme* je l'étais encore d'éprouver à nouveau un désir physique, Albertine recommençait cependant à m'inspirer comme un désir de bonheur. (III, SG, 179)

(22') Incapable *comme* je l'étais encore d'éprouver à nouveau un désir physique, Albertine recommençait cependant à m'inspirer presque un désir de bonheur.

La substitution rend plus évidente la dynamique d'opposition qui se crée entre la valeur argumentative et la valeur informative de l'énoncé : les deux modalisateurs sont orientés vers l'identification entre ce qu'Albertine inspire à nouveau au narrateur et X (« un désir de bonheur »), mais, d'un point de vue strictement informatif, la phrase implique exactement le contraire, à savoir que le sentiment inspiré par Albertine n'est pas tout à fait X : X s'en rapproche mais ne l'atteint pas. S'il est vrai, comme l'affirme Moline¹²⁹, que la présence d'un modifieur modalisant atténue la force argumentative de l'assertion en désamorçant ce qu'elle aurait d'incontestable et de péremptoire, nous pensons toutefois que l'insertion de *comme* entre le verbe et son objet direct enrichit le propos en ménageant une plage d'incertitude, de flou qui témoigne de l'effort que le narrateur accomplit dans l'exploration des replis d'un sentiment encore indistinct, en train de naître chez le héros.

En revanche, la glose de *comme* par une locution adverbiale modalisante du type *pour ainsi dire* ou *à peu près* révèle davantage le mouvement de retour métalinguistique de l'énonciateur sur son propre dire, lequel fait l'objet d'une double mise à distance et d'un constat de double inadéquation, sur le plan de l'expression et sur le plan de la référence¹³⁰. Par conséquent, la variante de (22')

¹²⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹²⁹ Voir *ibid.*, p. 265.

¹³⁰ La valeur approximante de *comme* dans sa dimension éminemment métalinguistique peut être envisagée dans le cadre des formules de modalisation autonymique, et plus exactement dans la catégorie des gloses exprimant une « non-coïncidence des mots aux choses » (Voir J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*)

(22'') Incapable comme je l'étais encore d'éprouver à nouveau un désir physique, Albertine recommençait cependant à m'inspirer pour ainsi dire un désir de bonheur.

explicite que l'énonciateur procède à une confrontation de deux manières de dire, l'une indéfinie, non présente en surface, l'autre actualisée par un terme X, et qu'à l'issue de ce rapprochement il juge qu'« on ne peut pas vraiment dire X et [qu']on ne peut pas ne pas faire référence à X »¹³¹. Appliqué à notre exemple, cela signifie que d'une part la locution « un désir de bonheur » ne traduit pas de façon satisfaisante ce que le narrateur voudrait exprimer, et d'autre part que cette expression ne correspond pas tout à fait au référent X, au genre de sentiment que le héros nourrit à l'heure actuelle pour Albertine. Le narrateur dit « un désir de bonheur » faute de mieux, parce que finalement c'est ce qui se rapproche le plus de X, tout en n'étant pas X.

Malgré les divergences relevées, les deux points de vue sur la valeur d'approximation de *comme* retracés ci-dessus résument les traits distinctifs susceptibles de faciliter la reconnaissance de cet emploi en discours et de l'opposer, quoique rarement de façon univoque, à la comparaison. Sur le plan syntaxique, on a mentionné l'absence d'un SN1 revêtant le rôle du comparé, l'impossibilité pour *comme* d'introduire une phrase complète mais la possibilité d'être effacé, et l'on ajoutera encore la mobilité extrême de l'adverbe, qui peut précéder toutes sortes d'éléments syntaxiques. Bien que sa place privilégiée en tant que modalisateur soit surtout avant des syntagmes nominaux et adjectivaux, dont nous reparlerons plus bas, *comme* peut accompagner également une locution adverbiale (23), un syntagme prépositionnel (24) ou encore s'insérer entre le verbe auxiliaire et le participe passé (25) :

(23) [...] car elle avait l'air d'écouter les vers pour son propre plaisir, d'avoir eu l'envie qu'on vînt les lui dire, à elle toute seule, et qu'il y eût par hasard là cinq cents personnes, à qui elle avait permis de venir comme en cachette assister à son propre plaisir. (IV, TR, 578)

(24) [...] toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. (IV, TR, 445)

(25) Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres [...] (II, JF, 254)

Sur le plan sémantique, la nuance d'approximation met en œuvre une relation qui concerne non deux entités ou deux procès mais un dire « idéal », qui ne trouve pas d'équivalent explicite dans la phrase, et un dit sur lequel on se rabat, qui est à la fois le moins éloigné de la référence et le moins inexact (sans toutefois être exact) par rapport à l'expression pleinement convenable mais indisponible.

Nous allons maintenant illustrer les deux configurations syntaxiques les plus fréquentes du *comme* d'approximation, que l'on distinguera à partir de l'élément situé à sa droite. Lorsque *comme* est suivi d'un syntagme nominal, défini ou indéfini, l'incertitude et la réserve émises par l'énonciateur portent

¹³¹ E. Moline, « Y' a comme un problème : un emploi métalinguistique de *comme* ? », art. cit., p. 266.

principalement sur l'opération de catégorisation¹³². L'entité comparée, absente mais glosable par la formule indéfinie *quelque chose*¹³³, est dite en même temps appartenir et ne pas véritablement appartenir à la catégorie du comparant, et c'est en vertu de cet entre-deux catégoriel qui se manifeste l'approximation :

(26) Même immobile, la couleur qui était la sienne [= de Saint-Loup] plus que de tous les Guermantes, d'être seulement l'ensoleillement d'une journée d'or devenue solide, lui donnait comme un plumage si étrange, faisait de lui une espèce si rare, si précieuse, qu'on aurait voulu la posséder pour une collection ornithologique ; (IV, TR, 281)

Nous observons aisément que la portion de texte que *comme* focalise, voire remet en cause, n'est pas SN2 dans son rôle de complément du verbe mais ce syntagme en tant que tel, dans sa fonction de désignation de l'entité indéfinissable, de ce « quelque chose » de mystérieux que la blondeur confère à Saint-Loup et que le narrateur apparente à un étrange plumage. Appliquant la glose de Fuchs à notre cas, on dira que « [quelque chose/ Ø] [être] comme un plumage si étrange (= SN2) [être] »¹³⁴. On comprend que le rapprochement repose toujours sur une identité de manière, si vague soit-elle, et que le choix du substantif à droite de *comme* s'effectue en fonction d'une ressemblance dont seul l'énonciateur peut évaluer l'opportunité, puisqu'elle concerne une entité inexprimable et inexprimée (mais présente à l'esprit du locuteur/scripteur) et l'item d'une classe donnée à laquelle cette entité pourrait (presque) appartenir. « Étant donné le domaine notionnel associé au comparant, on situe le comparé non pas à l'intérieur de ce domaine, non pas non plus à l'extérieur du domaine, mais à la frontière, ou plus exactement sur l'intérieur de la frontière ».¹³⁵ La catégorisation sommaire, indice d'une référencement partiellement inadéquate, n'est pas disjointe, comme on l'a vu plus haut, d'un jugement au sujet de l'expression langagière : on ne peut exclure, en effet, que la modalisation soit là aussi pour souligner les tâtonnements de l'écriture, la recherche d'une adhérence du mot à la chose en vue de la construction de la métaphore complexe que le narrateur entame ici et file jusqu'à la fin du paragraphe.¹³⁶

Il n'est pas rare, chez Proust, que l'effet d'approximation induit par *comme* soit renforcé par l'insertion,

¹³² Voir C. Fuchs, « *Comme* marqueur d'analogie : l'identité de manière d'être », art. cit., p. 189.

¹³³ Nous avons repéré chez Proust des occurrences où l'indéfini *quelque chose* est explicité et tient donc lieu et place de comparé dans la phrase, ce qui souligne selon nous la poussée définitoire, la tentative de saisir l'indicible à travers une représentation connue, inexacte mais avoisinante : « Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, de tout ce que j'eusse jamais pu imaginer, à la fois ineffable et criard, non plus un roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, *quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable, mais suraigu, de l'éternel matin.* (III, PR, 754).

¹³⁴ Voir C. Fuchs, « *Comme* marqueur d'analogie : l'identité de manière d'être », art. cit., p. 189.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Le morceau que nous avons extrait en guise d'exemple se situe au début de la célèbre description de Saint-Loup métamorphosé en oiseau, dernier échelon de l'évolution du personnage, consubstantielle à la révélation de son homosexualité. Dans ce portrait en pied final, qui constitue le pendant de la première apparition de Robert à Balbec, Proust procède au tissage de l'isotopie ornithologique par un mécanisme de surdétermination, c'est-à-dire en multipliant, dans la description des traits et des mouvements de Saint-Loup, les éléments appartenant au domaine sémantique des volatiles, afin de renforcer la construction de la métaphore et de préparer le point d'orgue final où s'explicité la transformation (« on se demandait si c'était dans le Faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau », IV, TR, 282). Le *comme* d'approximation se montre ici dans son rôle « d'« intégrateur » de l'élément hétérogène » et d'« indice fictionnel » (termes empruntés à M. Murat, *Poétique de l'analogie, op. cit.*, p. 203), puisqu'il introduit avec précaution un constituant métaphorique qui s'avère l'embrayeur de l'isotopie de l'oiseau.

entre ce dernier et le substantif, d'une formule modalisante supplémentaire (*une espèce de, une sorte de*) ou bien par sa combinaison sémantiquement redondante avec le verbe *sembler*. Cette duplication découle tantôt d'une exigence d'atténuation, de la nécessité d'amortir par une précaution oratoire l'impact d'une image perçue comme chimérique, voire hallucinatoire (27,28), produit d'une représentation foncièrement subjective ; tantôt, la double modalisation vise plus à insister sur la faiblesse, l'insuffisance de la dénomination vis-à-vis du fait émotionnel dont il s'agit de rendre compte (29) :

(27) C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet. Elle **semblait** elle-même, en effet, presque irréaliste, comme une vue peinte. (III, SG, 516)

(28) La robe de Fortunio que portait ce soir-là Albertine **me semblait** comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise. (III, PR, 896)

(29) Et c'est peut-être cette tristesse comme une sorte de froid engourdissant qui faisait le charme désespéré mais fascinateur de ce chant. (IV, AD, 233)

Dans les cas où *comme* introduit un syntagme adjectival ou un participe passé à valeur qualifiante, l'approximation concerne plus directement les choix expressifs et met au jour l'incertitude de l'énonciateur quant à l'opportunité de la qualification du comparé implicite, et de fait inexistant, par un terme X. Le mouvement de mise à distance prudente de l'expression peut être symptomatique de l'acceptation d'un pis-aller face à une aporie du langage, qui ne fournit pas d'expression adéquate pour qualifier une perception ou une expérience donnée (30), mais peut aussi faire état d'une démarche correctrice en vue d'un approfondissement de l'impression à traduire (31) :

(30) Un peu de vent faisait envoler un corbeau qui retombait dans le lointain, et, contre le ciel blanchissant, le lointain des bois paraissait plus bleu, comme *peint dans ces camaïeux qui décorent les trumeaux des anciennes demeures*. (I, CS, 148)

(31) Mme Swann était saluée par les derniers cavaliers attardés, comme *cinématographiés* au galop sur l'ensoleillement blanc de l'avenue [...] (I, JF, 629)

Il nous semble que l'ajout d'un deuxième qualifiant dans l'exemple (29) soit dicté par l'effort, partiellement inabouti, de rendre la netteté du contraste entre le ciel clair et les silhouettes foncées des arbres ; le narrateur recherche une nuance chromatique spécifique, indisponible dans l'arsenal de la langue et recourt ainsi à un effet d'approximation qui devrait pallier l'absence d'un terme approprié par la mobilisation des connaissances d'univers (la technique du camaïeux, les décorations des trumeaux). Dans (30), en revanche, le deuxième qualifiant partage le sème /lenteur/ déjà présent dans le premier participe (« attardés ») mais approfondit ce dernier par une connotation technique, qui permet de capturer avec une plus grande exactitude le mouvement au ralenti des admirateurs d'Odette. Le *comme* modalisant vient ici atténuer le caractère

potentiellement surprenant et néologique¹³⁷ du terme, et il en souligne toujours la relative inadéquation référentielle.

Quel que soit le statut syntaxique que l'on reconnaît à *comme* dans ces emplois approximatifs (terme intégratif liant deux propositions elliptiques ou bien modifieur adverbial à valeur modalisante), les nombreux exemples cités plus haut auront montré que ces configurations ne conservent pas grand-chose du fonctionnement comparatif dont elles tirent pourtant leur origine : le comparé, point d'ancrage référentiel de tout rapprochement, est absent, *comme* n'est pas nécessaire au bon déroulement de la phrase et la relation de ressemblance ou de qualification vague que le relateur met en œuvre à travers son sémantisme primaire témoigne moins de la découverte d'une analogie que de l'effort constant de définition et de caractérisation du réel qu'accomplit, non sans hésitations, le sujet écrivain.

L'exclusion des énoncés marqués par la présence d'un *comme* manifestement modalisant s'est ainsi imposée sans peine lors de notre recensement, même s'il nous semble important de souligner que, de tous les emplois dérivés de *comme*, l'approximation s'avère celui où la marge de recoupement, et par conséquent les ambiguïtés avec la comparaison proprement dite sont plus flagrantes. Si l'on revient à l'exemple (21), que nous avons laissé en suspens au début du paragraphe (« les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance »), on se rend compte de la difficulté et des objections auxquelles se heurte une interprétation univoque : la nature effaçable de *comme* et sa commutabilité avec *pour ainsi dire* pourraient jouer en faveur de la valeur modalisante, mais la présence d'un comparé bien identifiable (les joues de l'oreiller) et d'adjectifs qui, tout en étant antéposés et de fait expulsés de la séquence comparative véritable, explicite le motif du rapprochement, semblent indiquer que l'on a affaire à une comparaison.¹³⁸

L'indécidabilité que nous soulignons ici se représente chaque fois que le prédicat de la comparaison est absent ou sous-spécifié ; c'est pourquoi les aspects qui doivent prévaloir et orienter l'analyse des occurrences problématiques sont à notre avis la présence ou l'absence d'un comparé, pendant fonctionnel du SN/Sadj à droite de *comme* et, de façon corollaire, les conséquences qu'entraîne sur le plan sémantique une éventuelle suppression de ce dernier. Sur la base de ces deux paramètres, nous attribuerons aux exemples (32) et (33) respectivement une valeur comparative (comparaison figurative non motivée) et une valeur d'approximation modalisante :

(32) [...] faisant envoler les pigeons, dont *les beaux corps irisés* qui ont la forme d'un cœur et **sont comme**

¹³⁷ La précaution dans le recours à ce participe vient sans doute de la relative nouveauté du cinéma mais surtout de l'inexpérience de Proust, qui non seulement nourrissait des fortes réserves vis-à-vis de cette technique de présentation des images en mouvement (on se souvient de la critique aux théories littéraires qui conçoivent le roman comme « un défilé cinématographique des choses » dans *Le Temps retrouvé*, IV, TR, 461) mais qui en plus n'avait jamais mis les pieds dans une salle de cinéma, comme il l'avoue dans une lettre à Jean de Pierrefeu : « Bridge et dancing me sont je dois le dire, également inconnus, et je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m'a toujours beaucoup tenté – entré dans un cinéma. Je n'en ai jamais vu. », *Corr.*, t. XIX, p. 76.

¹³⁸ Dans une variante du cahier I, datant de 1909, l'ambiguïté entre valeur comparative et valeur approximante est neutralisée par la présence d'une expansion relative qui suit le comparant et le spécifie : « J'appuyais mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui toujours pleines et fraîches sont comme les joues de notre enfance sur qui nous nous serrons », I, CS, *Esquisse III*, p. 644.

les lilas du règne des oiseaux, venaient se réfugier [...] (I, CS, 400)

(33) [...] le même petit jour que je voyais, au moment où je venais de quitter Albertine, encore radieux et chaud de ses baisers, venait tirer au-dessus des rideaux sa lame maintenant sinistre, dont la blancheur froide, implacable et compacte entrain, **me donnant comme un coup de couteau.** (IV, AD, 64)

Mais nous insisteront aussi sur le fait que l'effacement de *comme*, possible dans les deux cas, annulerait la marge de distance virtualisante et d'atténuation indispensable à Proust pour rendre visible le parcours analogique, le tissage des rapports isotopiques et des correspondances qui matérialisent l'effort vers le fondu stylistique et que masquerait en revanche la catégoricité d'une assertion non médiatisée. Comme l'avance Gautier, le *comme* d'approximation occuperait ainsi une position intermédiaire entre la comparaison, qui « désamorçe [l'illogisme métaphorique] en l'explicitant »¹³⁹, et la métaphore qui l'assume et, ajouterions-nous, constituerait une sorte de rempart contre l'assimilation totale, synthétique et suggestive qu'opère la tournure métaphorique.

Nous reviendrons dans le quatrième chapitre sur les entrelacements entre comparaison et métaphore, mais il nous importait de mettre en évidence dès maintenant que, outre les effets de réserve ou de retour métalinguistique sur l'expression, l'emploi approximant de *comme* semble parfois se charger, dans l'écriture proustienne, d'un rôle de maintien du hiatus différentiel qui sous-tend toujours la réunion analogique des disparates.

2.4 Bilan

Que nous aura-t-elle enfin apporté, cette plongée dans les variations et les subtilités d'un morphème simple, pour ne pas dire banal, et que l'on découvre avec surprise si riche et protéiforme ? Tout d'abord, que *comme* n'implique pas automatiquement comparaison – si par cette dernière on entend la mise en regard de deux entités distinctes, unies par un lien de ressemblance – et que sa malléabilité sur le plan sémantique et syntaxique est à l'origine d'un nombre considérables d'emplois et de nuances susceptibles d'apparaître dans des contextes énonciatifs différents. En épousant les acquis de la thèse « polysémique », défendue notamment dans les travaux de Pierre Le Goffic et de Catherine Fuchs, nous sommes partie du constat que *comme* présente une valeur sémantique primaire, contenue déjà dans son étymologie¹⁴⁰, mais garde au moins, contrairement à l'unification syntaxique proposée par les deux auteurs, deux fonctions syntaxiques : tantôt adverbe (notamment dans les emplois exclamatifs et dans certains emplois approximants), tantôt conjonction, reliant deux constituants, nominaux ou phrastiques, et postulant entre eux une identité (indéfinie et globale) de manière. La diversité des valeurs qu'il peut assumer en discours se laisse toujours ramener à ce sémantisme de base et à ce fonctionnement syntaxique, bien que sur ce point les avis des linguistes ayant abordé la question soient souvent

¹³⁹ A. Gautier, « La clairière était comme une île : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* », *Actes de la Journée d'agrégation « Langue et style »*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 146.

¹⁴⁰ Fournier et Fuchs (« *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », art. cit., p. 70) rappellent que *comme* dérive du latin *quomodo*, adverbe de manière interrogatif ou intégratif.

divergents. Les trois contributions de Portine, Pierrard et Léard et de Fuchs et Le Goffic, dont nous avons retracé les jalons principaux, nous ont permis de nous familiariser avec les caractéristiques propres à bon nombre de configurations où *comme* cesse d'exercer son rôle de marqueur de comparaison pour véhiculer toute une gamme d'effets de sens, allant de la concomitance temporelle à l'effet d'inférence, de la coordination à l'exemplification, de la qualification à l'approximation. La proximité de ces emplois avec la valeur comparative de base est plus ou moins accentuée, et nous avons essayé de proposer un parcours orienté qui analyse en première instance les variations qui ne gardent pratiquement aucune affinité avec la comparaison, et dont la reconnaissance en discours est dès lors assez aisée (concomitance temporelle, inférence, emploi paradoxal et coordination). Dans un deuxième temps, nous nous sommes penchée sur les effets dérivés révélant des marges de superposition réciproque et des ambivalences qui sont source de doutes et de difficultés interprétatives lorsqu'il s'agit de trancher sur l'appartenance de ces occurrences hybrides à la catégorie des comparaisons. C'est surtout le cas des emplois qualifiants et identifiants, où nous avons mis en évidence le brouillage et le recoupement qui s'opère au niveau des entités référentielles représentées par les deux constituants textuels, et des emplois approximatifs, où la fonction modalisante de *comme* vaporise la structure de la comparaison et produit un retour métalinguistique, en temps réel, sur le discours.

Nous nous sommes donc rendu compte qu'une connaissance et une maîtrise des implications sémantiques découlant de la polysémie de *comme* était indispensable pour mener à bien non seulement le travail préliminaire sur le corpus, mais aussi la phase successive d'analyse et de commentaire stylistique des comparaisons figuratives du roman proustien. En témoigne la description célèbre de l'esquisse des Creuniers peinte par Elstir, que nous citerons en guise de clôture, et où l'on compte quatre occurrences de *comme*, chacune véhiculant un effet de sens différent, que seul le parcours linguistique conduit au fil de ces pages nous aura permis de dépister. Nous rencontrons, dans l'ordre, la nuance de qualification, l'hétérogénéité référentielle de l'église de Balbec et de la falaise s'estompant au profit d'une indistinction, d'un fondu qui aboutit à l'assimilation complète et fait apparaître la première sous l'aspect de la seconde ; la nuance exclamative, qui tire le tour comparatif vers l'expression du haut degré (en atteste, d'ailleurs, la possibilité de remplacer *comme* par la locution « à quel point »¹⁴¹) ; la nuance d'approximation, le troisième *comme* exprimant une réserve d'ordre métalinguistique (au sujet de l'opportunité sémantico-référentielle du participe « détruit ») qui doit reproduire l'incertitude perceptive de l'observateur face à la peinture d'Elstir ; et, pour finir, la comparaison proprement dite, qui entraîne un transfert de trait sémantiques, pour ne pas dire une véritable métamorphose, entre les ombres impalpables et des dauphins, sur la base d'une identité de *modus faciendi* exprimée par le participe présent « nageant » :

(33) Tenez, à propos de cathédrales, dit-il en s'adressant spécialement à moi, parce que cela se référait à une causerie à laquelle ces jeunes filles n'avaient pas pris part et qui d'ailleurs ne les eût nullement intéressées, je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme(1) d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme(2) ces rochers puissamment et

¹⁴¹ « [...] regardez à quel point ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. »

délicatement découpés font penser à une cathédrale. » En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses. Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme(3) détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. Altérées de fraîcheur, la plupart, désertant le large enflammé, s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ; d'autres nageant lentement sur les eaux comme (4) des dauphins s'attachaient aux flancs de barques en promenade dont elles élargissaient la coque, sur l'eau pâle, de leur corps verni et bleu. (II, JF, 254-255)¹⁴²

¹⁴² Pour une analyse axée sur les effets de poéticité induits par *comme* dans ce passage, voir S. Chaudier, « *Comme*, morphème de poéticité », art. cit.

3. La comparaison : une figure de la rhétorique

Dans les deux chapitres précédents nous avons jeté les bases d'une description linguistique de la comparaison, indispensables pour cerner les caractéristiques formelles de notre objet d'étude. Grâce aux notions et aux mises au point fournies par la grammaire, nous nous sommes pourvue des outils nécessaires pour identifier les faits langagiers, soit les occurrences textuelles de comparaison figurative et leurs spécificités. À présent, il s'avère nécessaire d'arpenter le champ de la rhétorique afin de connaître les fonctions, les visées et les rôles discursifs divers que cette discipline a attribué depuis ses origines à la figure de la comparaison. Notre propos est de mettre au point un tableau qui, à défaut d'être exhaustif, rassemble les principales contributions portant sur la comparaison dans le domaine de la rhétorique et qui mette en relief les valeurs et les effets de sens que le recours à la figure permet de viser. Cette exploration nous aidera surtout à déterminer si les comparaisons figuratives dans *À la recherche du temps perdu* répondent aux représentations véhiculées par la tradition ou bien si elles les dépassent et relèvent d'une conception personnelle, originale et révélatrice de l'esthétique proustienne.

3.1 Les sources classiques

Le point de départ de l'enquête que nous mènerons au cours du présent chapitre sera l'examen des traités fondateurs de la rhétorique classique, champ très vaste et souvent semé de contradictions, que nous avons exploré sous la tutelle d'un ouvrage ancien et néanmoins précieux, l'essai de Marsh H. McCall *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*, paru en 1969¹. Pour examiner le traitement de la notion de comparaison figurée² dans les œuvres des principaux théoriciens de la rhétorique ancienne, le spécialiste anglais a adopté une perspective terminologique³ qui l'a amené à analyser le florilège de dénominations présentes dans les textes grecs et latins et qui semblent toutes renvoyer au même concept de comparaison. En grec, les termes les plus fréquents recensés par l'auteur sont *eikon*, *eikasia*, *homoiosis*, *parabolè* ; en latin, on est confronté tour à tour à des vocables tels que *collatio*, *comparatio*, *imago*, *similitudo*. S'agirait-il de polysémie ou d'homonymie ? A-t-on affaire à différentes étiquettes désignant un même objet, ou bien chaque appellation réfère à une typologie, à des variantes contextuelles particulières de comparaison ? Il s'avère d'autant plus difficile de s'orienter dans cette forêt terminologique que, comme le souligne McCall, toutes ces

¹ M.H. McCall, *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1969.

² La dénomination anglaise la plus répandue, et qu'utilise aussi l'auteur, est *simile*, à savoir « a figure of speech that draws a comparison between two different things, especially a phrase containing the word "like" or "as" » (*Encarta World English Dictionary*), alors que le terme *comparison* indique plutôt l'action de comparer (« a simile in writing or speaking, an illustration by similitude ; the action, or an act, of noting similarities and differences », *The Shorter Oxford English Dictionary*).

³ Il se demande en effet dans son introduction si « there [are] critical terms in Greek and Latin that are used to denote as specific and restricted figure as the English simile », M.H. McCall, *op. cit.*, p. IX.

dénominations ont été tour à tour traduites par les équivalents « similitude » ou « comparaison », choix réducteur et potentiellement dangereux, car on a fini par appliquer, sans doute faute de mieux, un même terme à des notions qui, comme nous allons le voir, ne se recouvrent pas tout à fait dans les traités anciens. Qui plus est, de cet examen critique du lexique ressort que la subtilité des nuances et l'usage parfois personnel que les rhéteurs font de certains termes obligent à une certaine prudence lorsqu'on mobilise des désignations telles que *comparatio* et *similitudo* pour marquer la distinction entre comparaisons figuratives et comparaisons simples⁴. L'étude de McCall passe donc au crible les textes des auteurs classiques, d'Aristote à Quintilien, et commente les passages où apparaissent les termes cités ci-dessus, dans le but d'identifier les emplois qui renvoient non au simple fait de comparer ou à d'autres usages techniques mais bien aux formes de comparaison figurative, et de vérifier en outre si l'un d'eux apparaît avec régularité dans des contextes où la comparaison est envisagée en tant que trait de style. Le repérage lexical n'est pas pourtant la finalité exclusive de l'étude, mais s'avère plutôt un biais pour arriver à retracer la pensée et les théories antiques de la comparaison⁵, sa place dans l'architecture des moyens oratoires, et pour lever également certains malentendus dans les lectures postérieures d'Aristote et de Quintilien, lesquelles ont néanmoins constitué le socle des définitions communément admises, et encore en vigueur, de la comparaison et de la métaphore.

Nous resterons donc proche des analyses de McCall et essayerons à notre tour de mettre en lumière le fonctionnement et les spécificités reconnues à la comparaison par les anciens rhéteurs, ce qui nous permettra ensuite d'évaluer en quelle mesure les descriptions des traités et manuels modernes, ainsi que la conception traditionnelle de la comparaison sont redevables de ce soubassement théorique.

3.1.1 Aristote

Notre parcours commence par la *Rhétorique* d'Aristote, entrepris environ au IV^e siècle avant J.-C et présentant une conception éminemment argumentative de la discipline rhétorique, définie d'entrée de jeu comme étant la capacité « de discerner dans chaque cas ce qui est potentiellement persuasif »⁶.

Nous allons nous concentrer essentiellement sur les sections du deuxième et du troisième livre où le philosophe grec approfondit les caractéristiques et les enjeux liés à la notion de comparaison, laquelle se voit désignée par deux mots différents, *eikon* et *parabolè*. Il convient de préciser tout de suite que ces termes ne sont pas synonymes, car ni leur forme textuelle ni la fonction du procédé auxquels ils renvoient ne se recouvrent ; afin de détailler ultérieurement cette distinction, on mentionnera un passage du livre deuxième où Aristote passe

⁴ Dans l'ouvrage *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Michel Le Guern invite à recourir à la distinction ancienne entre *comparatio* et *similitudo* pour distinguer les comparaisons figuratives, qu'il propose d'appeler similitudes, des comparaisons ordinaires, qui seraient en revanche proches de la *comparatio*. La lecture de l'étude de McCall nous aura finalement déconseillé d'effectuer le même choix dans notre travail, car la démarcation s'avère trop simplifiante et peu soucieuse des nuances et de la complexité de la terminologie latine.

⁵ Le propos de McCall étant en effet « to arrive at the ancient understanding of the nature, scope, and purpose of comparison » (« d'atteindre la conception qu'avaient les anciens de la nature, de la portée et de la visée de la comparaison », nous traduisons), *op. cit.*, p. IX.

⁶ Aristote, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, GF Flammarion, 2007. Cette citation est tirée du Livre I, ch. 2, 1355 b 26, p. 124. Toutes nos références proviennent de cette édition.

en revue les moyens de persuasion. Les plus courants sont l'entymème et l'exemple (*paradeigma*), ce dernier pouvant se réaliser sous deux formes spécifiques :

Les moyens de persuasions communs comportent deux genres, l'exemple et l'enthymème [...] commençons par l'exemple. [...] Il y a deux espèces d'exemples : une espèce d'exemple consiste à raconter des événements qui se sont produits dans le passé, l'autre à l'inventer soi-même. Dans cette dernière espèce, on distingue la comparaison (*parabolè*) et les fables (*logoi*), comme les fables ésoques et les fables lybiennes.⁷

Aristote identifie donc deux sortes d'exemples auxquels l'orateur peut recourir pour agir sur son auditoire : l'exemple historique, retraçant des événements réels ayant eu lieu dans le passé, et l'exemple inventé de toutes pièces pour le besoin de la cause ; ce dernier se subdivise encore en deux types, la comparaison (*parabolè*) et les fables (*logoi*). Bien que la version française du texte propose un traduisant unique, il faut préciser que la *parabolè* ne correspond pas tout à fait à la comparaison figurative telle que la décrivent les précis modernes de figures de style, mais constitue plutôt une « illustrative comparaison »⁸, mobilisée dans une visée persuasive ou probatoire. Cette brève citation nous livre ainsi une donnée importante, à savoir que chez Aristote (et également dans les traités postérieurs, comme nous le verrons), il existe un type de comparaison, d'ordre fictionnel, qui a partie liée non avec la métaphore mais avec l'exemple historique et figure parmi les ressources stylistiques vouées à la persuasion ou à la preuve⁹ ; le rôle que la *parabolè* est appelée à jouer dans le discours oratoire est donc moins tropaïque qu'argumentatif, et se distingue dès lors nettement de l'autre forme de comparaison qui répond à la dénomination d'*eikon*.

Ce terme apparaît pour la première fois dans un développement très célèbre du Livre III, où le philosophe s'étend sur les moyens spécifiques du style oratoire et aborde, non sans quelque obscurité, les caractéristiques de l'*eikon*, dont la discussion se fait toujours en relation avec sa partenaire illustre, la métaphore. Aristote a déjà fourni une description approfondie de cette dernière dans la *Poétique*¹⁰, mais il y revient rapidement dans

⁷ *Ibid.*, Livre II, ch. 20, 1393 a 24-25, p. 357-358.

⁸ M.H. McCall, *op. cit.*, p. 28. Chiron note que le mot grec *parabolè* signifie littéralement « parallèle, juxtaposition – à fin de comparaison – avec une séquence d'événements plus intelligible. » (note 4, p. 358).

⁹ « [...] historical example and fictional comparison are coupled in a fixed rhetorical canon, while metaphor and comparison are connected less frequently. » (« l'exemple historique et la comparaison d'invention sont couplés dans le canon rhétorique établi, alors que la connexion entre métaphore et comparaison est moins fréquente », nous traduisons), M. H. McCall, *op.cit.*, p. 25.

¹⁰ La métaphore est traitée dans la section de la *Poétique* consacrées aux noms, dont elle est une des espèces. Elle est définie comme suit : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. Du genre à l'espèce j'entends par là par exemple : “voici mon navire arrêté”, car être ancré est une d'entre les façons d'être arrêté. De l'espèce au genre, ainsi : “Certes, Ulysse a accompli des milliers de belles actions”, car “des milliers” c'est beaucoup et c'est au lieu de “beaucoup” que l'emploie ici le poète. De l'espèce à l'espèce, par exemple : “ayant au moyen de son glaive de bronze épuisé sa vie” et “ayant au moyen de son impérissable urne de bronze coupé...” car ici “épuiser” veut dire “couper” et “couper” veut dire “épuiser” ; et tous deux sont de certaines façons d'enlever. J'entends par “rapport d'analogie” tous les cas où le second terme est au premier comme le quatrième au troisième, car le poète emploiera le quatrième au lieu du second et le second au lieu du quatrième ; et quelquefois aussi on ajoute le terme auquel se rapporte le mot remplacé par la métaphore. Pour m'expliquer par des exemples, il y a le même rapport entre la coupe et Dyonisos qu'entre le bouclier et Arès ; le poète dira donc de la coupe qu'elle est “le bouclier de Dyonisos” et du bouclier qu'il est “la coupe d'Arès”. De même, il y a le même rapport entre la vieillesse et la vie qu'entre le soir et le jour ; le poète dira donc du soir, avec Empédocle, que c'est “la vieillesse du jour”, de la vieillesse que c'est “le

ce traité pour insister sur le fait qu'en poésie comme en prose, la métaphore est le seul ornement qui possède « au plus haut point clarté, agrément et étrangeté »¹¹, et qui donc permette d'atteindre l'excellence du style. À la différence de la comparaison-*parabolè*, qui est présentée comme étant l'homologue d'invention de l'exemple historique, la comparaison-*eikon*, de nature plus ouvertement ornementale et imagée, sera toujours évoquée dans des contextes où la métaphore occupe le devant de la scène, l'*eikon* figurant en revanche comme procédé dérivé de la première mais moins convenable. Ainsi en va-t-il au chapitre 4, où Aristote définit l'*eikon* en ces termes :

La comparaison [ndt : l'image, la similitude] elle aussi est une métaphore [ndt : un transfert] : de fait la différence est mince. En effet, quand on dit [qu'Achille] « il bondit comme un lion », c'est une comparaison, mais quand on dit : « Lion, il bondit », c'est une métaphore. C'est parce que l'un et l'autre sont courageux qu'il a transféré (*metapherein*) le nom de « lion » sur Achille. La comparaison est également utile en prose, mais à petites doses, car elle a un caractère poétique. Sont des comparaisons par exemple ce qu'Androtion a dit à Idrieus, qu'il était « semblable aux jeunes chiens à qui l'on vient d'ôter leur chaîne » : ces derniers vous sautent dessus pour mordre et Idrieus de même, une fois sorti de prison, se montrait agressif ; ou la façon dont Théodamas a comparé Archidamos « à un Euxenos qui ne saurait pas la géométrie ». Cela peut se faire aussi à partir de la proportion (*analogon*) : Euxenos sera un Archidamos géomètre. Et ce mot, dans la République de Platon, que ceux qui dépouillent les morts ressemblent aux jeunes chiens qui mordent les pierres sans chercher à atteindre celui qui les lance. Et la comparaison, à propos du peuple, qui est semblable à un capitaine robuste mais un peu dur d'oreille, et celle-ci à propos des vers des poètes, qui ressemblent à ceux qui ont la fraîcheur sans avoir la beauté : ceux-ci quand leur fleur est passée, ceux-là quand on les décompose, ne paraissent plus les mêmes. Et celle de Périclès à propos des Samiens, quand il a dit qu'ils ressemblaient aux petits enfants qui acceptent la bouchée qu'on leur donne, mais en pleurnichant. Et à propos des Béotiens, qu'ils sont pareils aux chênes verts : les chênes verts sont abattus par eux-mêmes, les Béotiens en s'abattant entre eux. Et ce qu'a dit Démosthène au peuple, qu'il ressemblait à ceux qui sont malades en bateaux ; ou la façon dont Démocrate a comparé les orateurs aux nourrices qui avalent la bouchée du bébé et le barbouillent de leur salive ; ou la façon dont Antisthène a comparé le mince Céphissodote à l'encens parce qu'il donne du plaisir en se consumant. Toutes ces formules on peut les dire aussi bien sous forme de comparaisons que de métaphores, si bien que toutes celles qui ont du succès quand elles sont dites sous forme de métaphore, il est clair qu'elles feront aussi des comparaisons, et que les comparaisons ne sont autre chose que des métaphores demandant un mot d'explicitation.¹² (nous soulignons)

Dans cette définition très étoffée il nous semble tout d'abord important de retenir le rôle qu'Aristote attribue au marqueur de comparaison, lequel est posé comme le seul élément permettant de différencier cette dernière de la métaphore. Si la distinction réside uniquement dans la présence, ou l'absence, d'un « mot

soir de la vie” ou “le couchant de la vie”. Dans un certain nombre de cas d'analogies il n'y a pas de nom existant mais on n'exprimera pas moins pareillement le rapport ; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle “semer”, mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mot ; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de “semer” à la graine ; c'est pourquoi on dit “semant une lumière divine” ». Aristote, *Poétique*, 21, 1457b, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, 1969, p. 61-62.

¹¹ *Rhétorique*, livre III, ch 2, 1405a 5, p. 433.

¹² *Ibid.*, livre III, ch. 4, 1406 b 20 (p.443). Par souci de complétude, nous avons transcrit entre crochets les variantes de traduction proposées par Chiron, car elles montrent à quel point les dénominations des deux figures sont fluctuantes et susceptibles d'engendrer des difficultés d'interprétation. Nous citons le passage *in extenso*, malgré sa longueur, parce qu'il nous semble important de montrer la variété de formes textuelles que peut revêtir l'*eikon* pour Aristote. Pour plus de détails sur la provenance et le contenu des citations littérales et non littérales dans ce passage, nous renvoyons aux notes éclairantes de P. Chiron.

d'explicitation », il s'ensuit alors que pour Aristote la démarcation entre les deux figures ne se situe ni au niveau sémantique, ni sur le plan du mécanisme cognitif, puisque toutes les comparaisons sont considérées comme étant des métaphores, mais uniquement au plan formel et syntaxique. Comme le remarque McCall, cela signifie d'une part que le relateur est un constituant essentiel de l'*eikon* et, d'autre part, que seule sa présence semble autoriser l'application du terme *eikon* à l'expression dont il fait partie¹³. Cependant, le florilège d'exemples qu'Aristote cite pour étayer sa définition, rapportés pour la plupart au mode indirect – ce qui fragilise malheureusement tout commentaire sur la forme de l'expression – laisse croire que le Stagirite conçoit ici la comparaison dans une perspective plus large, incluant ses nombreuses variantes stylistiques, et que le mot *eikon* est donc utilisé pour référer à toute typologie de rapprochement entre deux termes, et non seulement aux constructions phrastiques dotées d'un marqueur explicité du type *ὡς* (*comme*). La réflexion d'Aristote semble donc se focaliser moins sur l'aspect formel ou sur la structure syntaxique des comparaisons que sur l'opération de pensée et de désignation à l'œuvre dans ce procédé.

Un autre point important, que nous avons souligné dans la citation, concerne le caractère éminemment poétique qu'Aristote attribue à la comparaison ; ce trait impose à l'écrivain qui écrit en style simple ou à l'orateur dans ses discours d'en faire un usage parcimonieux et occasionnel, alors que la métaphore, comme il a été rappelé au chapitre deuxième du livre III, est (avec le mot courant et le mot propre) l'ingrédient par excellence du style prosaïque.¹⁴ McCall relève à juste titre une contradiction, ou plus exactement une omission de la part d'Aristote sur ce point ; au vu de cette mise en avant de la poéticité de la comparaison dans la *Rhétorique*, l'on pourrait s'attendre à ce que le philosophe revienne sur cet aspect et en approfondisse les implications dans l'ouvrage qui cerne de plus près la *techné* poétique, « art de l'évocation imaginaire »¹⁵. Or, dans la *Poétique* la comparaison n'est jamais mentionnée : elle ne figure même pas dans les passages qui portent sur la métaphore et ses typologies, ce qui est d'autant plus surprenant que la complémentarité des deux procédés est soulignée en plusieurs occasions.¹⁶

En effet, dans le passage cité ci-dessus Aristote définit la comparaison en se rapportant à la métaphore :

¹³ Voir M.H. McCall, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ *Rhétorique*, ch. 2, 1404 b 30, p. 432-433. Chiron rappelle (note 4, p. 431) que l'opposition entre style poétique et style prosaïque figure déjà dans la *Poétique* (1447 a 29), où la prose réfère au discours simple, dégarni.

¹⁵ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n. 16, 1970, p. 178.

¹⁶ Si pour McCall « the odd absence of eikon from the *Poetics* must be left unresolved » (*op. cit.*, p. 51), Paul Veyne et Irène Tamba-Mecz proposent une solution à cet énigme : la comparaison ne serait pas mentionnée dans la *Poétique* tout simplement parce qu'elle « n'est pas un mécanisme de dénomination translaturée » (P. Veyne, I. Tamba-Mecz, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, t. 92, fascicule 436-437, 1979, p. 81). Les auteurs expliquent en effet que la métaphore aristotélicienne (*metaphora*) doit être interprétée comme un transfert non de sens – contrairement à ce qu'argueront tous les rhéteurs postérieurs – mais de dénomination. Au lieu de sa désignation conventionnelle, on applique à une chose, à un *designatum*, une dénomination erronée mais fondée sur une ressemblance perçue par l'esprit, la chose en tant que telle restant inchangée, puisque sa signification n'est pas entachée par le transfert ; autrement dit, si l'on appelle Achille « un lion », Achille ne cesse pas d'être un homme, tout comme le lion ne perd pas son statut d'animal. « La conception rhétorique de la métaphore comme changement de sens d'un mot suppose que les mots sont investis d'une signification intrinsèque et que l'analyse se situe au seul plan des vocables. Dans cette optique, la métaphore devient un transfert horizontal, conférant à un mot un sens impropre ou figuré, « lion » se disant au lieu d'« Achille ». Nous sommes bien loin de cette perspective chez Aristote, pour qui le signifié des noms n'est autre que la chose qu'ils désignent, autrement dit leur désignation, tandis que la *metaphora* est l'attribution, à une intellection déterminée, par exemple à l'idée d'Achille, d'une dénomination qui n'est pas la sienne » (p. 82).

il reconnaît le même mécanisme de transfert de dénomination à l'œuvre dans l'une et dans l'autre forme, à ceci près que l'*eikon* le verbalise par le biais du marquage syntaxique. Si toutes les formules exprimées sous forme de comparaisons peuvent l'être également sous forme de métaphore, cela signifie que les comparaisons ne sont rien d'autre que des métaphores explicites, ou plus exactement que l'*eikon* n'est qu'une espèce dérivée du genre représenté par la métaphore.¹⁷ L'interchangeabilité entre les deux figures ne signifie pas pour autant qu'elles soient situées sur un pied d'égalité ; au contraire, l'ordre des constituants dans la définition d'*eikon* (« la comparaison est elle aussi une métaphore ») témoigne de la structuration hiérarchique du système aristotélicien : la comparaison est subordonnée à la métaphore en tant que réalisation étendue, marquée syntaxiquement, d'un même transfert de dénomination fondé sur l'aperception d'une ressemblance. Comme le dit pertinemment Ricœur, « aux yeux d'Aristote l'absence du terme de comparaison dans la métaphore n'implique pas que la métaphore soit une comparaison abrégée, comme on dira à partir de Quintilien, mais au contraire que la comparaison est une métaphore développée »¹⁸. Voici mentionné au passage un point capital, sur lequel nous reviendront plus bas, à savoir la révision de la doctrine aristotélicienne qui se produira déjà à l'époque latine et qui déterminera la définition et l'appréhension théorique de la métaphore jusqu'à nos jours.

Pour en rester à Aristote, on peut avancer que l'infériorité de la comparaison par rapport à son adversaire illustre semble bien découler de ce qui fait sa spécificité, à savoir la présence d'un terme qui exhibe l'opération de transfert et, en l'explicitant, confère à l'expression une certaine longueur. C'est exactement le grief que met en relief cette citation capitale, tirée du chapitre 10 du livre III :

Partons du principe suivant : le fait d'apprendre facilement est pour tous une chose naturellement agréable, or les noms signifient quelque chose, de sorte que ceux des noms qui nous procurent un apprentissage sont les plus agréables. [...] Mais c'est la métaphore qui est la plus apte à produire l'effet visé. Quand le poète appelle la vieillesse « un brin de chaume », il produit un apprentissage et une connaissance en passant par le genre : l'un et l'autre ont passé le temps des fleurs. Les comparaisons des poètes, elles aussi, produisent ce même effet. C'est pourquoi, si elles sont réussies, le raffinement se fait jour. Car la comparaison, comme il a été dit plus haut, n'est autre qu'une métaphore qui se différencie par un ajout préalable. Elle est donc moins agréable, par excès de longueur. De plus, elle ne dit pas que « ceci » est « cela », comme le fait la métaphore, aussi l'esprit ne s'enquiert-il même pas du « ceci ».¹⁹

¹⁷ Veyne et Tamba-Mecz apportent un éclaircissement capital à propos de la nature de la métaphore aristotélicienne en précisant que la *metaphora* en tant que genre désigne le transfert de dénomination, l'opération de *translatio* effectuée par surimpression analogique et verbalisée en discours par ses deux espèces qui sont la métaphore-*translatum*, à savoir la désignation d'emprunt qui résulte du transfert, et la comparaison, voir P. Veyne, I. Tamba-Mecz, art. cit. p. 84-85.

¹⁸ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 37.

¹⁹ *Rhétorique*, livre III, ch.10, 1410 b 6 sqq. La traduction du terme grec *πρόθεσις* (*prothesis*) par « ajout », comme on lit dans notre édition, « addition » ou « mode de présentation » est contestée par P. Veyne et I. Tamba-Mecz (art. cit., p. 85-86), qui proposent de traduire ce mot polysémique par « protase », terme technique qui désigne chez Aristote « tout ce qui constitue la première partie d'un quelconque propos, que ce propos soit une phrase syntaxiquement complète, un simple syntagme, un discours tout entier ou un exposé scientifique : elle est tout ce qui fait attendre une suite pour l'auditeur ou interlocuteur » (*ibid.*) et qui va être complété par une apodose. Appliquée à la comparaison, la protase constituerait donc le comparant et l'apodose le comparé qui apporte le dénouement et livre la clé du rapprochement. Cette lecture est selon les auteurs la seule explication possible au reproche de longueur excessive qu'Aristote fait à la comparaison : « S'il avait pensé que la comparaison avait pour trait distinctif l'"adjonction" du mot comparatif *comme* (ως), ainsi que l'entendront les rhéteurs et certains traducteurs, il l'aurait dit ; on voit mal, du reste, comment ce monosyllabe serait capable de rendre "la comparaison moins agréable, parce que plus longue" » (*ibid.*) Il faut pourtant préciser que si la protase désigne la place du comparant et l'apodose celle du comparé, les deux termes sont inversés par rapport à l'ordre que les grammairiens et les études linguistiques identifient généralement

Une fois de plus, Aristote tresse d'abord les louanges à la métaphore, dont la primauté réside essentiellement dans sa capacité de fournir un apprentissage agréable et une connaissance nouvelle « en passant par le genre ». Nous touchons là à un point très important, sur lequel la conception aristotélicienne se démarque nettement des doctrines postérieures ; il apparaît qu'Aristote attribue en première instance à la métaphore une visée didactique et instructive, finalisée à la persuasion, alors que sa fonction ornementale est reléguée au second plan. On comprend alors que le souci majeur d'Aristote dans ce traité n'est pas d'établir un catalogue d'ornements, ni de dresser une liste de prescriptions circonscrivant le domaine du beau style, comme le feront ses successeurs latins, mais d'analyser, en discours, le mode de fonctionnement de l'esprit qui raisonne et saisit une ressemblance entre deux choses distinctes²⁰. La comparaison n'est jugée appréciable que parce qu'elle s'apparente étroitement à la métaphore et parce que, si elle est réussie, elle permet d'atteindre le même objectif heuristique et pédagogique. Toutefois, l'extension syntagmatique de la comparaison dilue les rapports et empêche d'effectuer une identification immédiate entre « ceci » (le comparé) et « cela » (le comparant), si bien qu'on finit même par perdre de vue le point de départ (« aussi l'esprit ne s'enquiert-il même pas du "ceci" ») ; la portée instructive de l'*eikon* s'avère ainsi moins grande puisque moins directe. L'effort que la forme étendue de la comparaison demande au récepteur a aussi des répercussions sur le plaisir intrinsèque à l'apprentissage, car Aristote laisse entendre que s'il est agréable d'apprendre facilement, c'est-à-dire par le biais des métaphores, en revanche les détours de la comparaison offusquent quelque peu le côté plaisant du discours.

La longueur excessive n'est pas le seul désavantage qui condamne la comparaison à une position d'infériorité. Dans la définition d'*eikon* citée auparavant, nous avons relevé qu'Aristote insiste sur le coefficient poétique de la comparaison, et sur la nécessité d'en user avec prudence lorsqu'on reste dans le domaine de la prose. Or, selon McCall ces recommandations seraient motivées par le fait que la poéticité propre à l'*eikon* constitue, au même titre que sa longueur, une entrave à l'acquisition efficace de la connaissance véhiculée par les noms et affaiblit la force de persuasion de la figure. En regard de la métaphore, la comparaison serait en définitive moins élégante car trop longue, et moins instructive car trop poétique, même si les deux dimensions n'apparaissent pas forcément liées dans le texte aristotélicien. Toujours est-il que

the true instructive value of metaphor lies in the sense of direct correspondence between the subject and the predicate gained by the hearer from the form "this" is "that". In an *eikon*, on the other hand, the hearer encounters an extended form in which subject and predicate are merely said to be similar in some way. He

comme non marqué, où le comparé précède le comparant. Les auteurs précisent certes que le prototype auquel pense Aristote ici est la comparaison homérique, où la longue protase thématique contient le comparant, et l'apodose le comparé, lequel apporte l'information nouvelle qui éclaire la relation. Mais peut-on toujours parler de *prothesis* lorsque le comparant suit le comparé ? Autrement dit : le critère en jeu ici est-il seulement syntaxique (la *prothesis* constituant la première partie de l'énoncé, complétée par l'apodose) ou bien (aussi) cognitif (la *prothesis* correspondant à l'élément connu qui est censé illustrer l'élément nouveau, indépendamment de sa position dans l'énoncé, et qui fonctionne comme un thème secondaire lorsqu'il suit le comparant) ? Les auteurs n'approfondissent pas la question, qui pose pourtant des problèmes considérables au niveau des réalisations formelles, puisqu'on a vu que les exemples cités par Aristote lui-même ne réalisent pas toujours le modèle homérique de comparaison.

²⁰ Voir à ce propos la synthèse éclairante de R. Barthes dans son aide-mémoire, où il insiste sur le cloisonnement de la Rhétorique et de la Poétique dans la pensée aristotélicienne ; ce n'est qu'au Moyen Âge que les deux parties fusionneront, entraînant la transformation de la rhétorique en une science du style à vocation normative. Voir R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », art. cit., p. 179 et p. 182.

does not perceive the two parts as corresponding directly, and this diluted character of the *eikon* makes the thought less readily instructive²¹.

Au chapitre 11 du livre III Aristote mentionne une dernière fois l'*eikon*, toujours dans le cadre des raffinements du discours ; l'analyse qu'il propose comporte à nouveau une mise en relation avec la métaphore, et en particulier avec la métaphore proportionnelle²², bâtie sur une analogie à quatre termes et réalisant la forme la plus accomplie et la plus vivace du transfert de désignation :

[...] Comme cela a été dit dans les développements précédents, les comparaisons qui ont du succès sont aussi d'une certaine façon des métaphores. Car elles impliquent toujours deux termes, comme la métaphore par analogie. Par exemple le bouclier, disons-nous, est la coupe d'Ares et l'arc une phorminx sans cordes. C'est là une formulation non simple. Elle est simple lorsqu'on appelle l'arc une phorminx ou le bouclier une coupe. On peut faire des comparaisons comme cela, par exemple entre un joueur de flûte et un singe, ou entre un myope et une lampe sur laquelle on vaporise de l'eau. Car dans les deux cas il y a contraction. Mais la réussite, c'est quand il y a métaphore [...] C'est surtout ce genre de comparaisons qui fait chuter les poètes, s'ils manquent leur coup, mais s'ils touchent juste, c'est le succès, je veux dire quand ils formulent la corrélation : « Il a les jambes aussi torsées que du persil », « Comme Philamon échangeant des coups de tête avec son punching-ball. » Toutes les formules de ce genre sont des comparaisons. Que les comparaisons sont des métaphores, on l'a dit plusieurs fois.²³

Ce passage précise l'interpénétration entre comparaison et métaphore en faisant référence à une actualisation ponctuelle du processus métaphorique. Aristote dit en effet que la métaphore proportionnelle est la plus proche de l'*eikon*, puisqu'elle implique « toujours deux termes », c'est-à-dire deux couples de termes réciproques, unis par une relation d'analogie, et suggère une corrélation tout en faisant l'économie du quatrième terme impliqué, au lieu de procéder à une simple dénomination oblique (« La coupe est le bouclier de Dyonisos »). De même, la comparaison la plus réussie, dont la forme canonique est celle homérique, comporte une métaphore proportionnelle, car le comparé, formé en général par un terme double, vient clarifier par un trait de ressemblance l'information et la relation de réciprocité qui le lie au comparant resté en suspens au début de la phrase²⁴. La subordination de la comparaison à la métaphore est ainsi affirmée à nouveau, mais sous un angle légèrement différent : la comparaison n'est efficace et brillante que si elle réalise une métaphore proportionnelle. Cela étant, aucune démarcation ni différenciation ultérieure ne sépare les deux figures, car « les comparaisons sont des métaphores » pour le philosophe grec.

²¹ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 41. « La véritable portée instructive de la métaphore réside dans le gain de signification que l'auditeur tire de la correspondance directe entre le sujet et le prédicat à partir de la forme "ceci est cela". Dans le cas de l'*eikon*, en revanche, l'auditeur se voit confronté à une forme étendue qui prédique simplement la similitude du sujet et du prédicat sous un certain angle. Il ne perçoit pas les deux termes comme se correspondant l'un l'autre, c'est pourquoi le caractère étendu de l'*eikon* rend la pensée moins immédiatement instructive » (Nous traduisons).

²² Voir *supra*, note 10.

²³ *Rhétorique*, livre III, ch. 11, 1412 b 30 – 1413 a 1-10. Chiron précise que dans cet extrait le terme *métaphore* renvoie toujours à la « métaphore par analogie, impliquant non pas deux termes analogues mais deux couples de termes réunis par un rapport analogue » (note 40, p. 484).

²⁴ Voir P. Veyne, I. Tamba-Mecz, art. cit., p. 88 et M. H. McCall, *op. cit.*, p. 46-48, pour qui la seule véritable différence entre la métaphore proportionnelle et les formulations les plus brillantes de l'*eikon* réside dans la présence du relateur de comparaison.

Quels sont donc les traits principaux à retenir dans ce tableau exhaustif et composite qu'Aristote dresse de notre figure ? Premièrement, l'existence de deux classes de comparaisons, l'une (*parabolè*), qui sert la preuve et qui est une forme spécifique de l'exemple d'invention, homologue fictionnel de l'exemple de type historique ; l'autre (*eikon*), complémentaire de la métaphore, dont la fonction est plus clairement « stylistique » et qui constitue un moyen d'embellissement du discours. La démarcation entre les deux formes est nette, il ne semble pas qu'Aristote les considère comme similaires et aucune allusion n'est faite dans le texte relativement à une superposition éventuelle des deux typologies. En ce qui concerne l'*eikon*, Aristote ne cesse de souligner son infériorité par rapport à la métaphore ; la comparaison est une forme explicite, déployée de métaphore, présentant un marqueur grammatical à la surface de la phrase et se révélant peu apte à figurer dans un style prosaïque en raison de sa valeur poétique. Ces deux facteurs caractéristiques, sa longueur excessive et sa poéticité, réduisent son potentiel instructif et persuasif, ainsi que l'agrément qu'elle procure au public. Seules les comparaisons qui sont proches de la métaphore par analogie, en termes formels et sémantiques, s'avèrent un gage de réussite pour l'orateur.

Il s'ensuit donc que pour Aristote métaphore et comparaison constituent en quelque sorte deux faces complémentaires de la même médaille, ou, pour mieux le dire, deux modes distincts de verbalisation d'une même opération de pensée, à savoir l'application à une entité d'une dénomination non conventionnelle mais justifiée par un lien de ressemblance. La hiérarchie qu'il instaure entre les deux concerne en première instance les effets persuasifs et didactiques qu'elles visent, ainsi que l'agrément qu'elles procurent au public, mais Aristote ne dit jamais qu'il s'agit de deux processus différents. Au contraire, il y a une intégration parfaite, voire une interchangeabilité entre eux, car ce qui compte pour le philosophe est le mécanisme d'intellection analogique à l'œuvre, identique en dépit des diverses formulations. Ces deux derniers points seront méconnus, voire ignorés par les traités postérieurs, aussi bien dans le monde romain que par les rhétoriciens de l'époque néoclassique ; si la suprématie de la métaphore sur sa cadette ne sera jamais récusée, leur relation sera renversée en ce qu'on verra dans la métaphore une forme réduite ou abrégée de comparaison, comme nous aurons l'occasion de montrer en abordant les textes de Cicéron et de Quintilien.

3.1.2 *Rhetorica ad Herennium*

La *Rhetorica ad Herennium* est le premier traité de rhétorique du monde latin qui soit parvenu jusqu'à nous. Son propos principal était moins d'apporter une contribution à la réflexion philosophique autour de la rhétorique en tant que discipline, que d'établir un manuel destiné à l'instruction d'un de ses élèves, Gaius Herennius, réunissant les règles et les préceptes généraux en matière de rhétorique judiciaire. Nous rapportons ces quelques détails concernant le contexte de l'œuvre²⁵ parce qu'ils aident à préciser le cadre et la visée

²⁵ Pour plus de précisions, nous renvoyons à l'introduction de Guy Achard dans notre édition de référence. *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, Les Belles Lettres, 1989. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

globale, d'ordre essentiellement pratique, dans lesquels se situe le traitement que l'auteur réserve à la comparaison, qui sera donc abordée à la fois dans sa dimension persuasive et stylistique.

La terminologie utilisée pour renvoyer aux structures comparatives est pour le moins fluctuante : McCall relève plusieurs termes concurrents qui apparaissent tour à tour dans les différentes parties du traité (*simile*, *similitudo*, *comparatio*, *collatio*)²⁶, mais aucun n'est employé avec régularité pour désigner spécifiquement la comparaison figurative. Après une mention fugace au livre I, où la comparaison (appelée *comparatio* dans cette circonstance) figure dans un contexte judiciaire en tant qu'instrument pour l'admission ou la réfutation d'un argument dans une cause²⁷, c'est sous la dénomination de *simile* que nous rencontrons, dans le livre II, la première référence significative à la comparaison. Le passage cité ci-après se situe dans la section qui porte sur les moyens de rehaussement du discours en vue d'atteindre une plus grande efficacité au barreau, et s'inscrit dans une démarche normative :

Puisque l'on relève le discours par des comparaisons, des exemples, des amplifications, des précédents judiciaires et par tous les éléments qui visent à développer et à étoffer l'argumentation, considérons quels défauts se rencontrent dans ces moyens. La comparaison est mauvaise quand il n'y a pas de similitude complète, quand elle n'est pas totalement réversible, quand elle se retourne contre celui qui l'emploie.²⁸

L'énumération des ressources dont l'orateur dispose pour agrémenter son discours et étayer sa démonstration met sur un même plan l'amplification, la comparaison et l'exemple, qui sont donc tenus pour des moyens équivalents en termes d'effet et de fonction. Comme nous l'avons vu dans le traité d'Aristote avec le couple *paradeigma/parabolè*, l'exemple historique (*exemplum*), évoquant des épisodes du passé, voisine ici avec la comparaison d'invention dans le même groupe de moyens oratoires ; ils partagent la même valeur probatoire et forment ensemble une « part of a juridical argument »²⁹. Cette dimension argumentative que les anciens rhéteurs reconnaissent à la comparaison mérite d'être soulignée car même dans les textes littéraires de fiction, où elle est mobilisée surtout à des fins expressives, la comparaison semble parfois garder trace de cet emploi démonstratif et probatoire, de soutien au développement d'une théorie ou d'une idée. L'opération de pensée consistant à choisir un comparant qui renvoie à des connaissances ou expériences partagées pour illustrer une action ou un état de choses recèle déjà en soi, outre l'effort explicatif, une démarche rhétorique de persuasion et de recherche de la connivence ; nous aurons plus loin l'occasion de montrer que Proust exploite souvent ce côté persuasif de la comparaison, surtout lorsque celle-ci participe au dégagement d'une loi morale ou psychologique que le narrateur a découverte à partir d'un fait particulier.

²⁶ Voir M.H. McCall, *op. cit.*, p. 58.

²⁷ « [...] *comparatio* is listed as one of the four assumptive causes of proof and refutation in a juridical cause. Its sense is "comparison with an alternative course of action" and its aim is to prove that the better of two possible acts has been chosen. » (« la *comparatio* figure parmi les quatre causes admissibles de preuve et réfutation dans un procès juridique. Elle signifie « comparaison de ligne de conduite » et elle vise à prouver qu'entre deux actions on a choisi la plus convenable », nous traduisons), *ibid.*, p. 59.

²⁸ *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, livre II, 46, p. 79.

²⁹ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 61. La comparaison et l'exemple sont deux types de preuves intrinsèques (ou *probationes artificiales*), c'est-à-dire issues du raisonnement par induction de l'orateur, Voir R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-Mémoire », art. cit., p. 199-200.

L'extrait du livre II cité plus haut se termine sur une indication prescriptive concernant les défauts susceptibles de transformer les procédés oratoires en désavantages pour le plaideur, mais ne fournit pas de véritable définition de la comparaison, pour laquelle il faut attendre en revanche le livre IV. Dans cette partie l'auteur se penche sur les *exornationes*, à savoir les instruments plus proprement stylistiques œuvrant à l'embellissement du discours. McCall ne manque pas d'attirer notre attention sur une différence majeure qui éloigne la *Rhetorica ad Herennium* du sillage d'Aristote et de sa théorisation de l'*eikon* en référence à la métaphore³⁰. En effet, au lieu d'aborder la comparaison et la métaphore dans une perspective hiérarchique et unitaire, à l'intérieur d'une même catégorie d'*exornationes*, l'auteur latin situe les deux procédés dans deux compartiments séparés : la comparaison figure parmi les ornements de la pensée (*exornationes sententiarum*), la métaphore en revanche fait partie des ornements de diction (*exornationes verborum*). Il s'agit là d'une réorganisation d'envergure, qui non seulement fait état de l'écart significatif qui se creuse entre la vision aristotélicienne et les rhétoriques latines, mais inaugure surtout la conception distinctive qui va s'imposer dans les époques successives et au moins jusqu'au XIX^e siècle, comme nous le verrons lorsque nous nous aborderons le classement des figures proposé par Fontanier.

La définition de la comparaison (désignée tour à tour par les termes *similitudo* ou *simile*) figurant dans le livre IV est la suivante :

La comparaison est un procédé de style qui applique à une chose un élément de similitude emprunté à une chose différente. On l'emploie pour embellir, pour prouver, pour rendre plus clair, pour mettre sous les yeux. Étant utilisée pour quatre motifs, elle s'exprime aussi de quatre façons : par le contraire, la négation, le parallèle, le rapprochement rapide.³¹

Le point le plus intéressant dans cette description au demeurant assez générale du procédé est l'identification de quatre sous-classes de comparaisons, que l'orateur se doit de connaître et de maîtriser en fonction des buts à atteindre. Selon qu'il s'agisse de la preuve, de l'explication ou du simple embellissement, la diversité des visées demande la mobilisation des formes syntaxiques et lexicales le plus appropriées à la circonstance. « Aux divers motifs d'emploi de la comparaison nous adapterons les manières correspondantes de la présenter »³², annonce l'auteur, et il illustre sa taxinomie en commençant par la fonction la plus spécifiquement ornementale, que la comparaison remplit lorsqu'elle se présente « sous la forme du contraire », c'est-à-dire dans les formulations où le marqueur de comparaison exprime un rapport sémantique relevant du contraste ou de l'opposition³³. Afin de souligner avec plus de force la valeur purement décorative de cette typologie et, pourrait-on croire, afin d'en affirmer implicitement la démarcation vis-à-vis des comparaisons qui font partie des arguments probatoires, l'auteur ajoute que

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Rhétorique à Herennius, op. cit.*, livre IV, 59, p. 207.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* Voici l'exemple qui accompagne l'exposé : « Contrairement à ce qui se passe dans la palestre où le coureur qui reçoit au cours d'un relais le flambeau allumé est plus rapide de celui qui le lui passe, un nouveau général qui reçoit la charge de l'armée n'est pas meilleur que celui qui la quitte. »

Cette idée aurait pu être exprimée sans comparaison, d'une manière suffisamment simple, claire et convaincante [...] mais pour embellir on a employé une comparaison de façon à conférer une certaine noblesse à la phrase. De plus cette comparaison a été exprimée par le contraire parce qu'on utilise une comparaison par le contraire quand on nie qu'une idée soit comparable à celle que nous tenons pour vraie.³⁴

La comparaison présentée sous la forme du contraste s'avère donc superflue, et remplaçable par une phrase simple, si l'on s'en tient au plan du contenu : elle n'est pas nécessaire à l'expression de l'idée, ne véhicule aucun type d'apprentissage ou de connaissance, contrairement à l'*eikon* aristotélicienne, car sa fonction se réduit au pur agrément, au raffinement du style.

La rectification que nous venons de citer pourrait laisser croire que la charge ornementale n'est l'apanage que de cette typologie spécifique de comparaison, mais il nous semble qu'un cloisonnement si rigide ne correspond pas aux intentions de l'auteur ; si cela était, l'appartenance de la comparaison à la classe des ornements de la pensée ne serait plus guère justifiable, et par le même coup il faudrait envisager une autre collocation pour les comparaisons sans fins ornementaux dans le système des traits stylistiques. Il nous paraît plus correct d'avancer, comme le fait McCall, que la fonction d'ennoblissement du style est en réalité commune à toutes les sous-catégories identifiées, sans oublier pour autant que – l'horizon dans lequel se meut l'auteur de ce traité étant celui de la rhétorique judiciaire – les quatre types de comparaison, « just as much as they are embellishments, are elements of forensic rhetorics, the essential function of which is to prove or refute »³⁵.

Pour ce qui est des autres catégories, la comparaison mise au service de la preuve et de la démonstration se distingue par la présence dans l'énoncé d'un marqueur de négation qui signale la juxtaposition de deux assertions niées (« Non, un cheval qui n'a pas été dompté, quelle que soit l'excellence de sa complexion naturelle, ne peut rendre les services que l'on attend d'un cheval ; et quelqu'un d'ignorant, si doué soit-il, ne peut davantage devenir un homme de valeur »³⁶). Si en revanche le plaideur vise la clarté, aussi bien dans l'expression que dans l'exposition de l'argument, la forme appropriée de comparaison sera celle « d'un rapprochement rapide – de cette manière : “Dans le commerce de l'amitié, comme à la course, il convient de s'entraîner non seulement à parvenir au but préfixé, mais à le dépasser à force d'ardeur et d'énergie” ». ³⁷ En quelle mesure ce rapprochement est-il « rapide » ? Nous avons souligné qu'aux yeux d'Aristote la concision est certainement le trait qui fait défaut à la comparaison et qui, avec la poéticité, en détermine la condition d'infériorité par rapport aux formules brèves et brillantes de la métaphore. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* reconnaît en revanche une expression plus ramassée, et donc plus claire, dans les configurations comparatives où il n'y a pas d'écart entre les deux termes, qui sont au contraire « joints et exprimés

³⁴ *Ibid.*

³⁵ M.H. McCall, *op. cit.*, p. 69. Le spécialiste anglais soulève en outre des critiques à propos de la classification proposée par l'auteur, taxée de rigidité et jugée trop artificielle : « so bound is he to an organisation of four purposes and four methods for similitudo that his categories at times become artificial and form early instances of the kind of overclassification that appears increasingly in ancient rhetoric », (« il est tellement contraint par cette organisation comprenant quatre visées et quatre techniques de *similitudo* que ses catégories finissent par devenir artificielles et représentent un premier exemple de cette surclassification qui caractérise de plus en plus l'ancienne rhétorique » ; nous traduisons), p. 67.

³⁶ *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, livre IV, 59, p. 208.

³⁷ *Ibid.*, livre IV, 60, p. 209.

simultanément »³⁸. De cette manière, non seulement le repérage du comparé et du comparant se fait sans difficulté, car ils se succèdent l'un après l'autre dans la phrase, mais la comparaison dans son ensemble est plus concise et la relation entre le comparé et l'élément qui vient l'illustrer résulte plus intelligible. D'une plus grande clarté découle aussi un gain heuristique, car si l'appréhension des rapports entre les termes est plus directe, l'auditeur en tirera un profit intellectuel immédiat. On voit donc que cette description rejoint les considérations aristotéliennes au sujet de l'agrément supérieur des formes brèves, d'autant plus que sa formulation succincte situe cette typologie de comparaison au plus près de l'expression métaphorique.³⁹

Enfin, la dernière catégorie inclut les comparaisons plus développées et coïncide avec la figure du parallélisme ; c'est en effet grâce à l'abondance de détails et en vertu de la correspondance exacte de tous les constituants des parties comparée et comparante que la comparaison esquisse de manière vivace et véridique les situations rapprochées et permet ainsi de mettre « la chose sous les yeux de tous »⁴⁰. En réalité, cette structure se configure certes comme un mode de présentation efficace, voire comme le modèle exemplaire de comparaison, mais elle ne semble pas s'imposer en tant que prototype que l'orateur doit toujours réaliser dans son discours, puisque l'auteur du traité achève ses remarques sur la *similitudo* en précisant qu'« il n'est pas nécessaire que la similitude entre les choses soit totale, mais sur le point précis qui est comparé il faut qu'il y en ait une »⁴¹.

Avant de récapituler les aspects principaux qui ressortent de l'analyse de la comparaison menée dans la *Rhetorica ad Herennium*, il est important de mentionner un autre ornement du discours que l'auteur aborde juste après la *similitudo* mais qui ne semble pas entretenir de liens particuliers avec celle-ci. Il s'agit de l'*imago*, terme que notre édition de référence traduit par le terme « image » et dont on peut lire la définition suivante : « l'image est une comparaison entre deux formes présentant une ressemblance. On l'utilise pour louer ou pour blâmer »⁴². À la différence de la *similitudo*, à laquelle on fait appel pour expliquer, prouver ou orner, la fonction de l'*imago* semble se limiter à la visée épideictique et à une dimension émotionnelle : la description du comparé au moyen d'un comparant axiologiquement marqué doit inspirer à l'auditeur des sentiments d'éloge ou de blâme, de mépris ou d'envie à l'égard de ce dont on parle. En outre, si dans la *similitudo* les constituants montrent une certaine hétérogénéité, l'*imago* se construit en revanche à partir de deux termes similaires, rapprochées en raison d'une ressemblance naturelle (ainsi dans cet exemple d'origine homérique : « il allait au combat avec l'aspect physique du taureau le plus terrible, avec l'impétuosité du lion le plus agressif »⁴³), distinction qui selon McCall concerne en fait moins la sphère sémantique que les structures syntaxiques et formelles respectives des deux formes comparatives⁴⁴.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Voir M. H. McCall, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ *Rhétorique à Herennius, op. cit.*, livre IV, 60, p. 210.

⁴¹ *Ibid.*, livre IV, 61, p. 211.

⁴² *Ibid.*, livre IV, 62, p. 213.

⁴³ « The only significance that can be attached to the second structural difference between *similitudo* and *imago* (that is, the former is all but once in the order comparison/subject, whereas the latter is always in the order subject/comparison) would seem to be that the "subject first" order of *imago* indicates a visual kind of comparison that accords with the nonrhetorical meaning of the term », *ibid.*

⁴⁴ Pour plus de détails sur ce point, Voir M.H. McCall, *op. cit.*, p. 82-85.

En conclusion, nous pouvons affirmer que dans la *Rhetorica ad Herennium* la comparaison figure parmi les ressources oratoires au service de l'embellissement du style et du rehaussement de la pensée, mais sa fonction ornementale s'accomplit toujours à l'intérieur d'une visée plus large, de nature probatoire et argumentative. La finalité ultime du traité étant l'instruction de l'élève Gaius Herennius et son initiation aux techniques de la rhétorique du barreau, l'auteur élabore une description minutieuse de toutes les formes possibles de comparaison et analyse les différentes réalisations formelles que l'orateur doit maîtriser en fonction des buts discursifs à atteindre. Bien qu'à deux des quatre typologies de comparaisons identifiées soit reconnue une valeur purement décorative, leur rôle dans le discours ne s'éloigne pas beaucoup de celui dévolu aux autres procédés servant la preuve. C'est la raison pour laquelle l'auteur du traité ne signale aucune démarcation nette entre la comparaison « stylistique », ornementale, et la comparaison à visée argumentative, contrairement à la séparation qui existe chez Aristote entre *parabolè* et *eikon*. Un point commun entre les deux traités concerne la corrélation relevée entre la comparaison et l'exemple historique (auquel sont d'ailleurs attribués les mêmes sous-catégories et les mêmes buts⁴⁵) et leur co-présence au sein des moyens de raffinement du discours ; en revanche, le texte latin ne semble envisager aucun rapport entre comparaison et métaphore, qui relèvent de deux catégories distinctes d'*exornationes* et ne sont liées que de façon marginale, par l'appartenance à la catégorie plus vaste des procédés stylistiques.

3.1.3 Cicéron

Contre toute attente, aucun des ouvrages de Cicéron ne consacre un traitement exhaustif et une réflexion suivie à la comparaison dans sa dimension esthétique et figurative. Comme le signale McCall, « only the youthful and incomplete *De Inventione* does more than give random attention to comparison »⁴⁶, alors que les autres traités, même ceux qui se concentrent essentiellement sur la technique oratoire et les moyens de l'éloquence, ne présentent que des références marginales, insérées dans des sections qui ne portent pas exclusivement sur la comparaison ; l'une de ces mentions incidentes, figurant dans le *De Oratore*, méritera néanmoins qu'on s'y attarde, car il s'agit d'un passage controversé et riche en implications pour la définition des rapports entre comparaison et métaphore.

Lorsqu'on se penche sur les passages du *De Inventione* ayant trait à la comparaison, on ne peut s'empêcher de relever plusieurs points de convergence entre les préceptes du jeune Cicéron et les remarques exposées par l'auteur anonyme de la *Rhetorica ad Herennium*. Désignée ici par le terme *similitudo*, la comparaison est envisagée avant tout en tant qu'instrument au service de la preuve, dont l'apport principal consiste plus exactement à démontrer la plausibilité d'un argument en vertu du critère de ressemblance. La

⁴⁵ « L'exemple consiste à citer un fait ou un propos du passé dont on peut nommer l'auteur avec précision. On l'emploie pour les mêmes motifs que la comparaison. Il rend l'idée plus brillante quand il est utilisé seulement pour orner ; plus intelligible quand il clarifie ce qui est trop obscur ; plus plausible quand il donne à l'idée plus de ressemblance ; il met la chose sous les yeux quand il exprime tous les détails avec tant de netteté que l'on peut, pour ainsi dire, presque la toucher du doigt. », *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, livre IV, 62, p. 212.

⁴⁶ M.H. McCall, *op. cit.*, p. 87. « Seul l'ouvrage de jeunesse inachevé *De Inventione* va au-delà d'un traitement aléatoire de la comparaison » (Nous traduisons).

fonction stylistique, ainsi que la structure formelle qui verbalise l'acte de comparer, semblent donc être secondaires, contrairement à ce qu'on a pu lire dans *ad Herennium*, où les dimensions ornementale et probatoire sont toujours liées :

Une chose est plausible quand elle est habituelle, quand elle est admise par l'opinion courante ou quand elle comporte en elle une analogie avec les caractères précédents, que l'analogie soit vraie ou fausse. [...] L'analogie s'observe surtout entre des choses contraires, pareilles ou qui obéissent au même principe.⁴⁷

Plus loin, Cicéron précise en quelle mesure et en vertu de quelles caractéristiques la plausibilité d'une preuve peut être étayée à l'aide de l'opération de comparaison ; une fois admis que celle-ci repose sur un certain degré de similarité contractée « entre des choses différentes », il identifie trois sous-classes qui s'inspirent sans doute de la triade déjà rencontrée dans *ad Herennium*, *exemplum-similitudo-imago*, bien que les choix terminologiques soient légèrement différents :

Est comparable ce qui établit quelque analogie entre des choses différentes. Il comporte trois catégories : la ressemblance, le parallèle, le précédent. La ressemblance est un propos soulignant des similitudes physiques ou naturelles. Le parallèle met deux choses en regard. Le précédent confirme ou infirme un fait grâce à l'autorité ou au destin d'un homme ou d'une chose.⁴⁸

Cicéron appelle en effet *conlatio* la comparaison sous forme de parallélisme, qui dans le traité anonyme analysé précédemment représentait la dernière des quatre typologies de *similitudo*, et, à la différence de celle-ci⁴⁹, il ne semble pas que la *conlatio* cicéronienne, telle qu'elle est définie dans cet extrait, admette le rapprochement de deux entités disparates. De même, la définition d'*imago* donnée ici, où la ressemblance semble en quelque sorte être une donnée naturelle et préexister au rapprochement, ne correspond pas tout à fait à celle donnée dans *ad Herennium*, où la ressemblance est révélée par la confrontation des deux entités⁵⁰. Toujours est-il que la comparaison en tant qu'élément probatoire comprend ces trois espèces, dont on pourrait affirmer que leur distinction essentielle se manifeste moins au niveau formel que sur le plan des sphères sémantiques auxquelles appartiennent les termes comparés (faits historiques pour l'*exemplum*, données biologiques pour l'*imago*) ; malheureusement, aucun exemple du texte ne vient confirmer cette hypothèse, Cicéron remettant l'approfondissement des règles et la discussion des exemples à la partie consacrée à l'élocution, qui ne sera pourtant jamais rédigée.

Les références à la comparaison dans le *De Inventione* se bornant au passage que nous venons de citer, on peut en conclure d'une part que dans son ouvrage de jeunesse Cicéron confine le rôle de la comparaison au domaine de la preuve, en connexion étroite avec l'exemple historique ; d'autre part, il ne semble pas envisager l'existence d'une comparaison vouée à la pure ornementation du discours, ni d'une comparaison figurative qui

⁴⁷ Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, 1994. Dans cet extrait (livre I, 46, p. 99), le traducteur choisit de rendre le mot *similitudo* par analogie, mais il s'agit toujours de l'acte de comparaison.

⁴⁸ *Ibid.*, livre I, 49, p. 101.

⁴⁹ Voir *supra*, p. 113.

⁵⁰ En plus, alors que dans la *Rhetorica ad Herennium* l'*imago* fait partie des ornements de la pensée, dans le texte de Cicéron elle fait partie des moyens probatoires, voir M.H. McCall, *op. cit.*, p. 96.

serait proche de l'*eikon* aristotélicienne. La nature fragmentaire et partielle de la description, ainsi que l'inachèvement du traité, expliquent peut-être l'absence de toute connexion entre comparaison et métaphore et le fait qu'aucune des acceptions de comparaison considérées n'est à aucun moment rapportée à la métaphore. D'un tout autre intérêt pour notre propos, et pour la systématisation des figures qui sera accomplie dans les époques successives, sont deux textes situés respectivement dans le deuxième et troisième livre du *De Oratore*. Dans le passage du deuxième livre, la *similitudo* est classée parmi les ornements de la pensée, et représente plus précisément l'une des huit typologies de *facetiae rerum*, c'est-à-dire les traits d'esprit qui sont tirés des choses ; elle comporte deux variantes, les « comparaisons et les analogies d'images »⁵¹, ces dernières étant les plus efficaces lorsqu'on veut susciter le rire chez l'auditoire puisqu'elles portent en général « sur une difformité, sur un défaut corporel, que l'on rapproche d'un objet encore plus laid »⁵². Nous sommes en présence de deux éléments nouveaux qui enrichissent de façon considérable la description de la comparaison : d'une part, le terme *similitudo* semble ici fonctionner comme un hypéronymes englobant deux espèces de comparaison, la *conlatio* et l'*imago* ; d'autre part, l'association entre la comparaison et le trait d'esprit est tout à fait inédite et intéressante, car elle souligne les potentialités comiques et ironiques que recèle la comparaison et qui se font jour notamment dans ses réalisations antiphrastiques et hyperboliques dont nous avons décrit au premier chapitre le fonctionnement linguistique.

L'autre mention sur laquelle nous voudrions nous arrêter est en réalité un paragraphe très bref que l'on rencontre dans le troisième livre du dialogue, dans la section où Crassus présente les différents moyens par lesquels l'orateur peut enrichir et raffiner son style. Dans le lot des ressources fournies par le vocabulaire – à savoir les ornements qui se composent de mots isolés – il peut faire appel au néologisme, à l'archaïsme et au transfert de mots, c'est-à-dire à la métaphore, laquelle est définie comme suit: « [*Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum, si agnoscitur, delectat ; si simile nihil habet, repudiatur*] ».⁵³ Nous citons exceptionnellement le texte en latin et entre crochets car il s'agit d'un morceau très controversé et souvent supprimé par les commentateurs des éditions modernes (y compris par Bornecque et Courbaud, les traducteurs de l'édition française que nous utilisons) qui en contestent l'authenticité ou le considèrent comme un ajout après-coup⁵⁴. Néanmoins, ce passage est d'une importance capitale pour la description de la comparaison ainsi que pour l'architecture des figures de style qui va s'élaborer

⁵¹ Désignées respectivement par les termes *conlatio* et *imago* (« Est etiam ex similitudine, quae aut conlationem habet aut tamquam imaginem. »), Cicéron, *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud, Les Belles Lettres, 1927, ici livre II, 66, 264, p. 118.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cicéron, *De l'orateur*, livre III, 39, 157, texte établi par H. Bornecque et traduit par E. Courbaud, Les Belles Lettres, 1956. « Une comparaison concise se concentre sur un seul mot, lequel se trouve placé dans un contexte qui n'est pas le sien, comme si c'était le sien ; si on la reconnaît, elle plaît, mais si elle n'a rien de similaire elle est rejetée. » (Nous traduisons). Voici la traduction anglaise proposée par McCall : « A metaphor is a short form of similitudo, contracted into one word ; this word is put in a position not belonging to it, as if it were its own place, and if it is recognizable it gives pleasure, but if it contains no similarity it is rejected ». L'édition italienne *Dell'Oratore* publiée chez BUR accepte le passage et le traduit comme suit : « La metafora è una breve similitudine ridotta a un'unica parola, che, messa in un posto altrui come se fosse il suo, se è riconosciuta diletta, se non ha nulla di simile è rifiutata », Cicerone, *Dell'Oratore*, Milano, BUR, coll. « Classici greci e latini », 1994, p. 683.

⁵⁴ Pour une discussion approfondie des arguments en faveur ou contre l'intégration de ce passage au texte du *De Oratore*, voir M.H. McCall, *op. cit.*, p. 108-111.

à partir des sources latines. Contrairement à l'auteur de *ad Herennium*, qui classait la métaphore et la comparaison dans deux genres d'ornements différents (respectivement dans les figures de diction et de pensée), Cicéron revient à la description intégrée proposée par Aristote, mais il inverse l'ordre des facteurs : ce n'est plus la comparaison qui est définie comme une espèce déployée et explicite de métaphore, mais bien la métaphore qui constitue une forme abrégée de comparaison, contractée en un seul mot. La hiérarchie aristotélicienne est ainsi bouleversée, car chez Cicéron la comparaison n'est pas subordonnée à la métaphore, mais elle sert de référence à la définition de sa partenaire ; en plus, les deux procédés résultent à nouveau couplés et regroupés dans la même classe de moyens stylistiques, ce qui est un *unicum* dans le panorama de la rhétorique latine, si l'on excepte la systématisation de Quintilien qui déterminera toute la tradition postérieure⁵⁵.

Bien que Cicéron « displays no thought of simile as an independent rhetorical figure »⁵⁶, ce rapide parcours à travers ses textes n'aura pas été vain. D'une part, les extraits du *De Inventione* et du *De Oratore* ont montré que la comparaison se voit conférer un champ d'application assez vaste ; elle peut être mise à profit de la preuve, de l'ornement du style, de l'argumentation et même de l'ironie. D'autre part, si on accepte le passage douteux du *De Oratore* que nous venons de citer, et bien que le partenaire reconnu de la comparaison reste toujours l'exemple historique, il s'avère que Cicéron a été le premier rhéteur latin à avoir fait sien l'héritage d'Aristote en ce qui concerne l'interdépendance de la comparaison et de la métaphore, dont il a pourtant interverti la relation, en faisant de la seconde une espèce de la première. C'est donc à lui, et non à Quintilien, qu'on devrait la définition célèbre, et fort décriée par les théoriciens contemporains, de la métaphore comme comparaison abrégée.

3.1.4 Quintilien

Nous allons aborder à présent l'*Institution oratoire* de Quintilien⁵⁷, l'une des pierres angulaires de la doctrine classique et point de repère pour toutes les rhétoriques ultérieures. Conçu comme un guide et un programme global de formation pour les aspirants orateurs, ce traité « offers the most complete and perceptive discussion of comparison in antiquity »⁵⁸, et nous nous attellerons donc à rendre compte des passages où la figure est mentionnée, dans l'espoir de dresser un tableau suffisamment clair malgré la complexité et les

⁵⁵ « The *de Oratore* passage is the first in Latin rhetoric to recall the aristotelian coupling of metaphor and comparison as closely connected features of style. Quintilian is a second instance, but in general Latin rhetorical writers remain non-Aristotelian in this matter, and even Cicero and Quintilian follow Aristotle only in these single passages », *ibid.*, p. 111. « Dans la rhétorique latine, ce passage du *De Oratore* est le premier à rappeler la vision unifiée aristotélicienne de la métaphore et de la comparaison comme étant deux figures de style étroitement liées. Quintilien est un autre exemple, mais en règle générale les rhéteurs latins restent non-aristotélicien à ce propos, et même Cicéron et Quintilien ne suivent Aristote que dans ce cas particulier. » (Nous traduisons).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129. « Cicéron ne pense pas à la comparaison en tant que figure de rhétorique autonome ». (Nous traduisons).

⁵⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, livres I-XII, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, 1975-1980. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

⁵⁸ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 178. « Ce traité présente le panorama de la comparaison le plus exhaustif et le plus perspicace de l'époque antique » (Nous traduisons).

contradictions dont fait preuve par endroits le texte de Quintilien.

Avant d'entreprendre le commentaire des références à la comparaison retracées au fil des douze tomes de l'ouvrage, il convient d'éclaircir un point controversé concernant la classification, et donc le statut, que l'auteur confère à la comparaison, désignée régulièrement par *similitudo*. Le premier chapitre du livre IX s'ouvre sur des remarques générales concernant les notions de trope et de figure, que Quintilien s'attache à distinguer avant de procéder à la description détaillée des figures de pensée ; afin de rendre plus claire sa conception restreinte de la figure, il cite *in extenso* deux longs passages du *De Oratore* et de l'*Orator*, dans lesquels Cicéron énumère, sans donner d'exemples, bon nombre de procédés appartenant aux figures de pensée et de mots, parmi lesquels on trouve aussi, cités en séquence, la comparaison (*similitudo*) et l'exemple (*exemplum*). Quintilien n'hésite pas à prendre les distances de son précurseur et laisse entendre que cette liste témoigne d'une appréhension trop étendue de la figure, dans la mesure où elle comprend des procédés qui sont partie intégrante de tout discours oratoire, et sans lesquels il n'y aurait pas à proprement parler de style, ni de discours. Autrement dit, Cicéron inclut dans son énumération des techniques trop communes, trop proches de la « manière directe de présenter les idées »⁵⁹ pour mériter le statut de figure, qui pour Quintilien ne doit être attribué que dans les cas où ces mêmes procédés font montre d'un certain degré d'indirection, d'obscurité et d'éloignement par rapport à l'expression plane et sans voiles.

Faudrait-il donc en conclure que Quintilien refuserait de classer la comparaison et l'exemple dans le même groupe des figures de pensée ? Un extrait tiré du livre IV, dans lequel l'auteur traite des techniques avantageuses et des agréments du style dans le cadre de l'exorde, semble fournir une réponse affirmative, puisque la comparaison résulte couplée à la métaphore et intégrée à la catégorie des tropes :

il en est de même de la comparaison, pourvu qu'elle soit brève, de la métaphore et d'autres tropes, que les rhéteurs circonspects et méticuleux dont j'ai parlé rejettent en bloc, et que l'on pourra employer de temps à autre [...]⁶⁰

Outre sa démarcation ultérieure des autres rhéteurs, qui n'admettent pas le recours aux tropes dans l'exorde, Quintilien affirme sa vision novatrice en ce que, de façon pour le moins surprenante, il ne situe pas la comparaison dans le voisinage de son partenaire habituel, l'exemple historique, et dans le groupe des figures de pensée, mais la considère comme un trope, à l'instar de la métaphore, acceptable même dans la partie liminaire du discours, pourvu qu'elle soit brève⁶¹. Cependant, les choses ne sont pas si linéaires, puisque la

⁵⁹ « Donc, qui voudra entendre, en un sens plus large, les tours de mots et de pensées, a un guide à suivre, et je n'oserai pas affirmer qu'il puisse y avoir mieux ; mais je voudrais qu'il lise ce qui suit en se référant à mes vues sur le sujet. Car j'ai l'intention de parler uniquement des figures de pensée qui s'éloignent de la manière directe de présenter les idées ; c'est un procédé qui, je le vois, a reçu l'approbation de beaucoup de gens fort savants. », Quintilien, *Institution oratoire*, livre IX, 2, 1, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁰ *Ibid.*, livre IV, 1, 70, p. 36.

⁶¹ McCall apporte une précision essentielle à propos de la locution *dum brevi* qui figure dans le texte original (« [...] *quomodo et similitudine, dum brevi, et translatione, atque aliis tropis (quae omnia cauti illi ac diligentes prohibent) utemur interim* », IV, 1, 70, *op. cit.* p. 36) : elle n'implique pas que « only a brevis similitudo will be a tropus but rather than only a brevis similitudo will be used in an exordium », p. 185. Cet éclaircissement est important car il écarte tout risque de malentendu concernant le critère de la brièveté, déjà central chez Aristote, pour l'inclusion de la *similitudo* parmi les tropes.

comparaison apparaît en revanche associée à l'exemple dans un passage du livre III, où elle est appréhendée en tant qu'ornement au service de la cause dans un procès : « En fait, si l'on appelle partie de la cause tout ce qui est dans la cause, pourquoi n'appellerait-on pas parties de la cause l'argument, la similitude, le lieu commun, les passions, les exemples ? »⁶² Le choix de traduire dans ce contexte le terme *similitudo* par « similitude », alors que dans l'extrait cité précédemment le même mot avait été rendu par « comparaison », serait-il un indice de ce que la désignation latine renvoie en réalité à deux procédés qui ne se recouvrent pas tout à fait dans le système de Quintilien⁶³ ? Le rhéteur envisagerait-il l'existence d'une comparaison ornementale, de nature tropique et liée à la métaphore, et d'une comparaison destinée en revanche à figurer parmi les éléments probatoires au bénéfice de la cause ?

C'est bien ce qu'on peut déduire d'un extrait capital du livre V :

[...] le troisième genre d'épreuves, qui est tiré de source extrinsèque au bénéfice de la cause, est appelé par les Grecs *paradeigma*, terme qu'ils appliquent en général à toute mise en regard de similitudes, et spécialement celles qui reposent sur l'autorité de faits historiques. Nos Latins ont presque tous préféré le terme *similitudo*, qui est dit en grec *parabolè*, tandis qu'ils rendent *paradeigma* par *exemplum*, bien que le premier terme implique comparaison, et le dernier exemple. Quant à nous, pour nous faire mieux comprendre, pensons que les deux mots équivalent à *paradeigma*, et usons personnellement du mot *exemplum*. [...] tous les arguments tirés de ce genre de preuves doivent porter sur des choses semblables ou dissemblables ou opposées. On emploie parfois aussi la similitude pour orner le discours. Mais j'en parlerai au moment voulu.⁶⁴

Plusieurs éléments sont à retenir dans ce passage très dense. Quintilien reprend à son compte la subdivision entre l'exemple d'ordre historique et l'exemple fictionnel (formulé par le biais d'une comparaison) présente dans la *Rhétorique* aristotélicienne et marquée par les acceptions techniques de *paradeigma* et *parabolè*. Il considère les deux formulations comme étant des réalisations équivalentes d'une même classe d'exemples à valeur probatoire, mais préfère réunir sous la même étiquette d'*exemplum* aussi bien les arguments issus de la comparaison fondée sur des faits historiques que ceux découlant de la mise en parallèle d'entités ou actions externes à la cause. Toutefois, la phrase sur laquelle s'achève la citation confirme ce que McCall appelle la « dual nature »⁶⁵ de la comparaison chez Quintilien : en ajoutant que la comparaison peut aussi faire office d'ornement du style, et en annonçant en plus qu'elle fera l'objet d'un traitement spécifique « au moment voulu », c'est-à-dire dans la partie consacrée à l'*élocutio*, le rhéteur esquisse une conception polysémique de la *similitudo* et résout du même coup les incohérences qu'on avait relevées dans les références citées auparavant. À une seule dénomination correspondent ainsi deux procédés formellement proches mais pourvus d'une fonction rhétorique différente, ce qui explique qu'ils soient traités dans deux sections distinctes du traité.

Couplée à l'exemple (*exemplum*, entendu dans son acception large d'élément de la *probatio*), dont il

⁶² *Institution oratoire*, livre III, 9, 4, *op. cit.*, p. 215.

⁶³ En réalité, il est plus probable que le traducteur suive simplement le principe de la variation synonymique, avec une légère préférence – semble-t-il – pour le terme « similitude », mais sans opter pour l'un ou l'autre terme en fonction de la nuance technique que le terme *similitudo* présente dans ses diverses occurrences.

⁶⁴ *Institution oratoire*, livre V, 11, 1-5, *op. cit.*, p. 162 *sqq.*

⁶⁵ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 184.

semble bien qu'elle constitue une sous-espèce, la comparaison s'avère donc un instrument utile et avantageux pour la preuve si, « sans mélange de métaphores, [elle] est tirée de choses à peu près identiques »⁶⁶. La prescription est claire : dans le contexte juridique et dans l'exercice de sa fonction probatoire, la comparaison doit rester au plus près de la ressemblance naturelle, l'écart entre le comparé et le comparant doit être minimal et surtout elle ne doit contenir aucun élément métaphorique, susceptible d'accroître son potentiel imageant et d'affaiblir du même coup son efficacité argumentative. En des termes plus proprement linguistiques, on peut dire que la *similitudo* servant de support à la preuve correspond chez Quintilien à la comparaison qualitative non figurative, mettant en regard deux entités de même rang et de portée égale, idéalement expurgée de tout élément métaphorique⁶⁷. Il apparaît donc l'auteur élabore une conception tout à fait personnelle et plus restrictive de la comparaison-argument, car la double contrainte de l'épuration de traits métaphoriques et de la distance minimale entre les comparandes l'éloigne à la fois de ses précurseurs latins, comme il le souligne lui-même (« en effet, la *parabolè*, que Cicéron appelle *collatio*, reprend ordinairement de plus loin les choses à comparer »⁶⁸), et, dans une moindre mesure, d'Aristote. En effet, même si le Stagiritte reste le premier à avoir théorisé deux formes séparées et non équivalentes de comparaison, l'une pour la preuve et complémentaire de l'exemple (*parabolè*), l'autre pour le rehaussement du style et dérivée de la métaphore (*eikon*), il ne précise jamais quel doit être degré de proximité des termes dans la comparaison-*parabolè*. Toutefois, si chez Aristote le cloisonnement des deux procédés est total, puisqu'ils ne sont jamais évoqués dans les mêmes circonstances discursives, Quintilien semble envisager des points de contact entre les deux et suggérer que « they are facets of a central idea of comparison and, while is treating one of them, to show that he is aware of the other »⁶⁹.

C'est seulement au livre VIII, dans la section consacrée à l'*ornatus*, que Quintilien aborde le versant figuratif et esthétique de la comparaison. Dans l'arsenal des « belle[s] invention[s] » qui composent les moyens de l'*ornatus*, Quintilien attribue plus spécifiquement à la comparaison la capacité de « jeter avec éclat de la lumière sur les choses » ; conscient peut-être de la confusion que pourrait engendrer l'emploi du terme *similitudo*, mais restant fidèle à sa répartition, le rhéteur rappelle qu'il ne s'agit plus à présent des comparaisons qui servent à la preuve et font partie des arguments, mais d'une autre sorte de rapprochement, dont la fonction est de « rendre les images des choses » et qui doit respecter d'autres critères :

Pour jeter avec éclat de la lumière sur les choses, une belle invention est celle des similitudes. Les unes d'entre elles servent à la preuve et se rangent parmi les arguments ; d'autres ont pour objet de rendre les images des choses, ce dont nous occupons maintenant, comme dans ce développement : « Tels des loups ravisseurs dans la nuée obscure » et : « Comme l'oiseau rasant la surface des ondes / Vole autour du rivage et des rocs poissonneux ». En employant cette forme d'ornement, il faut veiller particulièrement à ce que

⁶⁶ *Institution oratoire*, livre V, 11, 22, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁷ Quintilien précise également que la comparaison que les Grecs appellent *eikon*, « et qui dépeint l'apparence des choses ou des personnes [...] est plus rarement employé[e] que les comparaisons qui aident à prouver ce que l'on avance. » L'exemple donné montre en effet que ce rapprochement pourrait moins efficacement servir à la preuve car il est de nature métaphorique : « Quel est ce vieux podagre aux pieds bandés de laine, qui crisper son visage ?... », *ibid.*, livre V, 11, 24, p. 169.

⁶⁸ *Ibid.*, livre V, 11, 23, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁹ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 192.

la relation de similitude à laquelle on fait appel ne soit pas obscure ou inconnue. En effet, la chose qui est prise pour en illustrer une autre doit jeter plus de lumière que ce qu'elle éclaire⁷⁰.

À la différence de la comparaison-argument, dont la visée probatoire interdisait le recours à des comparants métaphorique ou disparates, la finalité illustrative – qui rapproche cette forme de comparaison de l'*eikon* aristotélécienne – laisse à l'orateur une plus grande marge de manœuvre dans la construction des appariements, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il peut donner libre cours à sa créativité. Au contraire, Quintilien postule que le terme extérieur, le comparant, doit toujours faire montre d'une plus grande clarté par rapport au comparé qu'il est censé éclairer ; voici donc émis pour la première fois l'un des préceptes essentiels qui régiront la rhétorique de la comparaison figurative au fil des époques et en fixeront l'orientation sémantique et cognitive dans un mouvement allant de l'inconnu au connu, de l'actuel au mémoriel, du particulier au général. Mais les exemples fournis par le rhéteur attirent notre attention sur un autre point capital : Quintilien cite non pas des comparaisons complètes à l'appui de son développement, mais uniquement des comparants, et c'est à eux – en raison de leur notoriété – qu'il attribue plus particulièrement la fonction d'éclaircissement et d'ornementation. Nous devons donc en déduire que dans tout ce paragraphe Quintilien utilise le mot *similitudo*, à défaut d'autres termes techniques, pour désigner seulement la partie comparante, et non la relation dans son ensemble ; lorsqu'il se trouvera dans l'embarras de devoir référer, dans la même phrase, au comparant et à la comparaison entière, il sera obligé de recourir à une autre dénomination et appellera alors la comparaison, de façon assez déroutante, *parabole*.⁷¹

Le caractère dogmatique et prescriptif de la citation, ainsi que les ambiguïtés terminologiques, invitent à relativiser quelque peu la démarcation entre la *similitudo*-argument et la *similitudo*-ornement. En effet, si Quintilien précise qu'un énoncé comme « Tel Apollon, quittant la Lycie hivernale et les courants du Xanthe, ou bien venant revoir Délos, son île maternelle » donne lieu à une comparaison qui doit être laissée aux poètes, parce qu'elle affiche un degré d'obscurité acceptable en poésie mais peu approprié au style prosaïque de l'orateur, cela revient à suggérer que la finalité sous-jacente à toute sorte de comparaison (soit-elle de nature argumentative ou figurative) demeure toujours la persuasion, l'effet à obtenir sur l'auditoire et l'intelligibilité du propos. Ce corsetage des potentialités imageantes de la comparaison au profit de la clarté et des finalités pragmatiques du discours entraîne donc un estompement progressif des frontières entre les deux catégories de comparaison, comme l'attestent les exemples que Quintilien donne juste après le passage cité plus haut, tellement proches de la comparaison-argument qu'ils « peuvent sembler banales, et seulement utiles à gagner du crédit »⁷², mais participant en même temps de l'ornement du style en le rendant « sublime, fleuri, agréable, admirable »⁷³. Quitte à faire des concessions sur le plan de la cohérence de son système, Quintilien semble

⁷⁰ *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 72-73, *op. cit.*, p. 80.

⁷¹ Voir *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 77, *op. cit.*, p. 82. Pour plus d'explications sur ces problématiques liées à la terminologie, voir M. H. McCall, *op. cit.*, p. 217 et p. 221 et A. Vigh, « « Comparaison et similitude », in *Le Français moderne*, t. XLIII, n. 3, 1975, p. 228-229.

⁷² *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 72, *op. cit.*, p. 81.

⁷³ Voici les exemples qu'il cite : « Comme la culture de la terre, les études améliorent l'esprit et l'enrichissent » et « Comme les médecins retranchent les membres aliénés par les maladies, de même il faut retrancher de la société les gens malhonnêtes et dangereux, même s'ils nous sont unis par les liens du sang », *ibid.*

ainsi assouplir quelque peu sa dichotomie et présenter maintenant des formes de comparaison capables de servir à la fois comme preuve et comme ornement, suivant les exigences spécifiques de l'orateur.

Cette remise en cause partielle de la séparation entre les deux catégories nous paraît confirmée par une autre citation, empruntée au plaidoyer *Pro Murena* de Cicéron, que Quintilien choisit comme exemple approprié pour illustrer une forme particulière de comparaison, appelée *redditio contraria* ou *antapodosis*, et qu'on traduit en français par « représentation réciproque ». La relation qui s'instaure entre le comparant et le comparé donne lieu au même type de parallélisme que nous avons rencontré dans la taxinomie de la *Rhetorica ad Herennium*, comme le montre la référence cicéronienne :

Comme les tempêtes se soulèvent après un signe céleste prémonitoire, mais souvent aussi éclatent à l'improviste sans cause déterminée et pour une raison obscure ; il en est de même dans nos comices ; lors d'une tempête populaire, souvent on peut voir à quel signal elle s'élève ; souvent elle est d'origine si obscure qu'elle semble éclater sans cause.⁷⁴

La représentation réciproque consiste en effet à « place[r], pour ainsi dire, les deux éléments de la comparaison devant nos yeux et [à] les montre[r] parallèlement »⁷⁵ en établissant de la sorte une correspondance terme à terme entre les deux propositions rapprochées, ce qui permet de réduire l'éloignement sémantique des deux constituants (en l'occurrence un phénomène météorologique et les comices politiques) et d'équilibrer les deux parties. La justesse et la clarté du rapprochement ainsi étoffé annulent le potentiel choquant de la comparaison, dû à son « souffle presque poétique », et en admettent le recours dans un discours de genre prosaïque. En ciblant simultanément une visée ornementale, de par sa composante métaphorique, et illustrative grâce à l'abondance de détails qui se répondent dans le comparé et dans le comparant, ce type de comparaison n'est finalement pas si éloignée de la comparaison vouée à la preuve, puisque sa charge poétique se voit contrée par la structure même de la *redditio contraria* et par la correspondance qu'elle tisse entre les termes. McCall n'hésite pas à affirmer que « Quintilian come near suggesting that the similitudo of embellishment is at its finest when it is most similar to a similitudo of proof »⁷⁶, rectification qui semble apporter un flagrant démenti à l'opposition tranchée que le rhéteur a lui-même rappelée au début du passage⁷⁷. En définitive, le recouplement

⁷⁴ *Ibid.*, livre VIII, 3, 80, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁵ *Ibid.*, livre VIII, 3, 79, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶ M.H. McCall, *op. cit.*, p. 226. « Quintilien en arrive presque à suggérer que la comparaison-ornement atteint le degré le plus élevé de raffinement lorsqu'elle est au plus près de la comparaison probatoire » (Nous traduisons)

⁷⁷ H. Lausberg montre clairement que les deux fonctions oratoires reconnues à la comparaison sont en fait liées : « die Beweisfunktion der *similitudo* kann gelockert oder gestrafft werden. Wird die Beweisfunktion gelockert, so dient die *similitudo* dem *ornatus*. Die Beweisfunktion wird gestrafft, wenn die *similitudo* statt aus allgemeinen Lebensbereichen aus dem Recht selbst genommen wird. » (§ 425) « La fonction probatoire de la *similitudo* peut être atténuée ou renforcée. Dans le premier cas, la *similitudo* est au service de l'*ornatus*. La fonction probatoire se voit en revanche renforcée lorsque la *similitudo* n'est pas tirée de la vie quotidienne mais du droit » (Nous traduisons) ; et encore au § 843 : « die *similitudo* ist ein Beweismittel, darüber hinaus ist die auch eine Figur des *ornatus*. [...] Die poetische Kraft der *similitudo* entspricht ihrer Beweiskraft: die *similitudo* vereindringlicht und verdeutlicht durch den Appel an den allgemeinen Erfahrungen der Natur und der Menschenlebens die in der Rede behandelte Sache. » « La *similitudo* est aussi bien un instrument de preuve qu'une figure de l'*ornatus*. [...] La charge poétique de la *similitudo* correspond à sa charge probatoire : la *similitudo* éclaire et approfondit ce dont on parle en faisant appel à des expériences partagées relevant des domaines de la nature et de la vie. » (Nous traduisons). H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, p. 234 et p. 419.

partiel qu'on vient d'observer entre comparaison-argument et comparaison-image réduit de façon sensible la place que Quintilien réserve dans son exposé aux formes purement ornementales, dont il se borne à décrire les deux ordres d'apparition des constituants (comparant qui précède le comparé ou vice versa)⁷⁸, sans approfondir pour autant leurs caractéristiques.

Nous avons remarqué plus haut que dans l'architecture complexe qu'échafaude l'*Institution oratoire*, la comparaison se voit tantôt mise en relation avec l'exemple, tantôt citée à côté de la métaphore dans le groupe des tropes aptes à figurer dans l'exorde. Le voisinage entre ces deux procédés, mentionné rapidement au livre IV, est repris et discuté de façon plus approfondie quatre livres plus loin, dans le cadre du traitement de la métaphore qui occupe les sections 4 à 18 du chapitre 6. Il s'agit, on l'aura compris, de la célèbre et souvent mal comprise définition de la métaphore (*translatio*), à laquelle Quintilien, dans le sillage de Cicéron, attribue la structure d'une

similitude abrégée ; et elle en diffère en ce que celle-ci offre une comparaison avec ce que l'on veut exprimer, tandis que l'autre est énoncée au lieu de la chose elle-même. Il y a comparaison⁷⁹ quand je dis qu'un homme a agi « comme un lion », métaphore lorsque je dis de cet homme : « c'est un lion ».⁸⁰

La comparaison figure ainsi à nouveau à côté de la métaphore et s'inscrit dans la catégorie des tropes ; conformément à la description d'Aristote, la seule distinction que Quintilien relève entre les deux est la présence simultanée du terme comparé et du terme comparant, reliés par un marqueur syntaxique, alors que dans l'expression métaphorique seul le comparant est visible à la surface de l'énoncé en tant que résultat de l'opération de transfert. Cependant, l'auteur se montre ici le disciple fidèle de Cicéron, car il opère le même renversement de la hiérarchie aristotélicienne que nous avons mise en lumière dans le passage controversé de *De Oratore*⁸¹ : tout en proclamant à plusieurs reprises l'excellence de la métaphore vis-à-vis des autres tropes⁸², Quintilien semble la subordonner, au moins formellement, à la comparaison, cette dernière constituant le « genre », la catégorie englobante qui subsume l'espèce métaphore, dont la brièveté s'explique par le fait qu'elle se construit autour d'un seul terme au lieu de deux.

Une question s'impose pourtant. De quelle comparaison la métaphore serait-elle une forme abrégée ? Nous avons montré que l'originalité de la théorie de la comparaison développée dans l'*Institution oratoire* réside notamment dans la démarcation, par moments assez floue, entre une *similitudo* déployée à la preuve et mobilisée par l'orateur dans un contexte juridique, et la *similitudo*-ornement. Toutefois, l'extrait que nous venons de citer ne fait aucune référence à cette partition et ne livre aucun détail qui permettrait d'inférer que

⁷⁸ Voir *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 77, *op. cit.*, p. 82. On remarquera encore que le terme qui désigne le comparé est *similitudo*, alors que le comparant est la *res* que la *similitudo* vient éclairer.

⁷⁹ Le terme latin employé est ici *comparatio*, mais il n'y a pas de concurrence entre celui-ci et *similitudo*, car les deux désignations sont indépendantes chez Quintilien, la *comparatio* n'indiquant nullement une figure de comparaison, mais le processus de mise en relation, voir M. H. McCall, *op. cit.*, p. 233-234.

⁸⁰ *Ibid.*, livre VIII, 6, 4-6, *op. cit.*, p. 104-105.

⁸¹ Le fait que Quintilien accepte et reprend à son compte la définition cicéronienne de la métaphore semble plaider pour l'authenticité du passage douteux du *De Oratore*.

⁸² Voir VIII, 6, 8-9, *op. cit.*, p. 106.

la métaphore s'apparente à l'une ou à l'autre typologie. Étant donné que toute cette section du livre VIII porte sur les ornements du style et sur les tropes, il serait tentant d'affirmer que la forme de *similitudo* qui subit la contraction métaphorique est bien celle ornementale ; malheureusement, une telle conclusion ne trouve pas d'appui dans le texte de Quintilien. Au contraire, les critiques nous livrent deux interprétations divergentes de ce passage très controversé. McCall soutient que les deux termes utilisés par l'auteur, *similitudo* et *comparatio*, désignent non une figure ponctuelle mais « the process of comparison, either figurative or non-figurative »⁸³ ; si cette lecture est correcte, il n'y aurait donc aucune concurrence directe entre comparaison et métaphore en tant que figures, car la comparaison désigne en cette circonstance l'opération mentale qui se traduit formellement par l'expression métaphorique, laquelle est toujours plus brève et ramassée que n'importe quelle *similitudo*. C'est pourquoi McCall peut affirmer que, malgré le couplage épisodique intervenant dans le passage cité ci-dessus, Quintilien s'inscrit dans le sillage des « non-Aristotelian critics who do not link metaphor and comparison », alors que pour Aristote l'*eikon* et la *metaphora-translatum* sont deux réalisations différentes et concurrentes d'un même raisonnement analogique.

Arpad Vigh argumente en revanche que dans le traitement de l'*ornatus* le terme *similitudo* indique, comme nous l'avons vu plus haut, non la relation de comparaison mais le seul comparant, lequel peut précéder la *res*, soit l'objet comparé, ou le suivre, être détaché ou relié à celui-ci par un marqueur grammatical. On comprend alors que si dans la comparaison-*parabolè* la *similitudo* exhibe le lien syntaxique et sémantique qui la relie à son objet, et comporte dès lors toujours deux termes visibles sur l'axe syntagmatique, dans la métaphore elle est forcément abrégée, car elle se réduit au seul comparant et se voit « dépourvue de tout lien grammatical ou sémantique qui, syntagmatiquement, l'attacherait, ou plutôt renverrait à un autre élément du discours »⁸⁴.

Réinsérée dans le cadre de l'œuvre et analysée à la lumière du traitement global de la comparaison, la définition de la métaphore proposée par Quintilien apparaît sous un nouveau jour et révèle le caractère partiellement abusif des interprétations postérieures, dont l'erreur principal sera de faire coïncider l'abréviation de la comparaison avec le simple effacement du marqueur grammatical. Ces malentendus découlent sans doute de la complexité et des ambiguïtés terminologiques qui opacifient le traitement de la comparaison dans l'*Institution oratoire*. Nous avons vu en effet que Quintilien identifie d'abord deux typologies de *similitudo*, répondant respectivement à une visée probatoire et à une visée stylistique, lesquelles pourtant tendent à se rejoindre au fil de l'exposé. En plus, la comparaison paraît tour à tour considérée en tant que procédé ponctuel, couplée à l'exemple historique ou à la métaphore suivant les contextes discursifs, ou en tant qu'acte général de mise en relation. Le tour d'horizon que fournit Quintilien n'échappe pas aux contradictions, mais sa description de la comparaison est, avec celle d'Aristote, dont nous avons signalé les points de contact, de loin la plus nuancée et composite de la rhétorique classique.

⁸³ M. H. McCall, *op. cit.*, p. 235.

⁸⁴ A. Vigh, « Comparaison et similitude », art. cit., p. 231.

3.1.5 Bilan

De l'examen des propos que les fondateurs de la rhétorique développent au sujet de la comparaison émerge un panorama articulé dont nous allons à présent récapituler les traits principaux :

– tous les auteurs assignent deux visées distinctes à la comparaison, suivant les contextes dans lesquels elle peut être employée. Dans le cadre juridique, elle fonctionne comme un élément de support à la preuve et est chargée d'une valeur démonstrative qui lui impose des contraintes formelles précises : la concision, l'écart sémantique minimal entre les termes, l'absence d'expressions de nature métaphorique. Elle figure en général comme outil complémentaire de l'exemple historique ou du précédent illustre, mais créé de toutes pièces par l'orateur. Lorsqu'elle est envisagée dans le contexte des ornements de l'*elocutio*, la comparaison constitue en revanche un trait de style employé pour donner plus d'éclat aux idées et se fait apprécier si elle joint le brillant à la clarté ; elle s'avère, dans ces cas, plus proche de la poésie que du style prosaïque du discours oratoire, si bien que les auteurs recommandent d'y recourir de façon exceptionnelle et toujours avec mesure. Dans la *Rhétorique* d'Aristote, les deux catégories sont nettement séparées et pourvues de deux appellations différentes (*parabolè* et *eikon*) alors que chez les latins, et notamment chez Quintilien, elles représentent plutôt les deux configurations discursives d'une même notion appelée *similitudo* ; on a mis en relief d'ailleurs que la frontière que l'*Institution oratoire* trace entre les deux est finalement assez floue, la préoccupation essentielle de Quintilien étant en effet toujours la rigueur de la démonstration et les moyens qui permettent de séduire le public, plutôt que l'embellissement du style comme fin en soi.

La finalité argumentative et la dimension expressive, voire esthétique, apparaissent donc comme les deux fonctions majeures attribuées de tout temps par la rhétorique à la comparaison, fonctions qui sont souvent entrelacées et que l'on peut identifier lorsqu'elle est mobilisée comme procédé figuratif à l'œuvre dans les textes littéraires, tous genres confondus.

– La comparaison n'est jamais décrite en tant que figure autonome, mais toujours en relation avec l'exemple ou avec la métaphore. Pour ce qui est du couplage avec cette dernière, il est capital de souligner que dans tous les traités analysés les deux figures entretiennent un rapport hiérarchique, mais l'orientation de la hiérarchie n'est pas identique chez tous les auteurs. Le champ de la rhétorique ancienne voit s'opposer à ce propos la position d'Aristote et celle des rhéteurs latins. Pour le philosophe grec, la métaphore est supérieure à la comparaison aussi bien en termes de visées pragmatiques (elle permet un apprentissage plus rapide et agréable) que sur le plan formel (elle construit une expression concise, brillante et efficace) ; la métaphore réalise une opération de transfert de dénomination et constitue le genre dont dérive la comparaison, qui n'est qu'une espèce plus prolixe, plus poétique et moins directe de la première. Les rhéteurs latins ne mettent pas les deux procédés en concurrence directe, car en règle générale la comparaison fait partie, avec l'exemple, des figures de pensée, si l'on excepte la mention épisodique de l'*Institution oratoire* classant la comparaison à côté de la métaphore dans la catégorie des tropes. À ce propos, Cicéron et Quintilien marquent un tournant décisif par rapport à la vision aristotélicienne car ils inversent les pôles de la hiérarchie et considèrent la métaphore comme l'espèce dérivée de la comparaison, entendue pourtant moins comme réalisation ponctuelle que dans un sens

plus large d'opération de mise en rapport d'entités fondée sur une ressemblance.

– La comparaison fait l'objet d'un classement fluctuant : il semble bien que dans la rhétorique classique le contexte discursif soit déterminant pour comprendre quel rôle la comparaison est appelée à jouer et dans quels buts elle est convoquée, ce qui rend instable sa distribution parmi les figures de pensée ou les figures de diction. Tandis qu'aucune partition des figures n'est faite en ces termes chez Aristote, qui se borne à mettre en relation la *parabolè* avec l'exemple et l'*eikon* avec la métaphore, nous constaterons en revanche que les auteurs latins, notamment l'auteur anonyme de la *Rhetorica ad Herennium* et Cicéron, tendent à séparer la comparaison de la métaphore, en situant la première parmi les figures de pensée, la seconde parmi les tropes ou figures de diction, même si le tableau complexe que dresse Quintilien bouleverse quelque peu la classification tranchée de ses prédécesseurs. Il s'agit là d'un point essentiel pour l'étude rhétorique de la comparaison, car nous allons voir que la plupart des rhéteurs modernes, jusqu'à Fontanier, échafauderont leurs systèmes sur le socle des *partitiones* latines et sépareront donc au niveau taxinomique la métaphore de la comparaison, tout en décrétant la suprématie de la première sur la seconde. Comme nous allons voir dans la prochaine section, ils suivront la leçon d'Aristote sur ce point seulement, alors qu'ils ignoreront de manière assez surprenante la perspective unitaire dans laquelle il aborde les deux figures.

3.2 Les rhéteurs néoclassiques : le Père Lamy, Dumarsais, Fontanier

Après avoir mis en lumière les caractéristiques formelles et les buts discursifs que les anciens attribuent à la comparaison en tant qu'élément de l'art oratoire, nous allons nous interroger maintenant sur la postérité de leurs théorisations et sur l'influence que leur traitement de la comparaison en tant que figure de style a pu exercer sur les traités des grands rhéteurs français de l'époque moderne. Nous allons analyser trois grands ouvrages de la rhétorique néoclassique française, dont les préceptes ont régi de façon stable l'appréhension de la rhétorique et de ses figures jusqu'à l'âge contemporain⁸⁵ : *La Rhétorique ou l'Art de parler* du Père Lamy, le traité *Des tropes* de Dumarsais et *Les figures du discours* de Fontanier. Nous nous demanderons notamment si les auteurs du XVIII^e et du XIX^e siècle reprennent à leur compte la vision binaire de la comparaison, en lui reconnaissant toujours une fonction démonstrative/probatoire et ornementale, ou bien si la première sera négligée et mise à l'écart par la deuxième. En outre, il sera intéressant d'examiner dans quelle catégorie de figures ils classent la comparaison et comment ils envisagent son rapport à la métaphore : appartient-elle aux figures de pensée, comme il émergeait des systématisations latines, ou bien aux tropes, dans le voisinage de la métaphore, dont elle serait alors une variation, voire une concurrente ? Dans le cas d'une concurrence directe, établissent-ils une hiérarchie entre les deux procédés, en privilégiant la métaphore au détriment de la comparaison, dans le sillage d'Aristote, ou bien entérinent-ils la vision promue par Quintilien ? De cette

⁸⁵ Et qui ont contribué selon G. Genette d'une manière définitive à la « restriction » de la discipline rhétorique au seul domaine de l'*élocutio*, lequel se voit à son tour progressivement restreint aux seules figures de sens, c'est-à-dire aux tropes, Voir G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit.

dernière interrogation découle la question essentielle pour nous, à savoir si d'après les préceptes de la rhétorique néoclassique la métaphore et la comparaison doivent être traités de manière conjointe et groupées sous une même étiquette de figures d'analogie, ou si en revanche elles sont à distinguer et à considérer séparément puisqu'elles verbalisent deux opérations distinctes par des moyens formels différents.

3.2.1 Le Père Lamy : *La Rhétorique ou l'art de parler*⁸⁶

Bien qu'il envisage la rhétorique dans une perspective résolument pragmatique, comme étant « l'art de parler pour persuader »⁸⁷, le père Lamy plaide dès le seuil de son traité pour un élargissement de son champ d'application à toutes les disciplines et récuse l'idée d'une rhétorique au service exclusif de la chaire ou du barreau, car l'art de bien dire, et de bien écrire, concerne tous les domaines et « s'étend à toutes choses »⁸⁸. Il adopte ainsi une approche novatrice en annonçant que son étude ne se limite pas au strict domaine de l'éloquence et de ses fleurons, mais embrasse le fonctionnement du langage en général, dans ses buts expressifs ou communicatifs et dans le rapport qu'il entretient avec les choses. Après avoir élucidé les bases du langage naturel (types, caractéristiques et agencement des constituants du discours, origine et apprentissage des langues), Lamy aborde dans le deuxième livre la question de la correspondance entre les mots et les choses, ou plus exactement il s'emploie à retracer la manière dont les mots réussissent à peindre un tableau fidèle et clair des idées qui sont dans l'esprit, ainsi que des mouvements de l'âme.⁸⁹ C'est donc dans cette partie de l'ouvrage que nous trouvons des considérations importantes pour l'objet de notre travail, car Lamy opère une connexion intéressante entre les passions, les besoins expressifs qu'elles engendrent – et que le langage naturel n'est pas en mesure de satisfaire – et le recours à ces « manières de parler extraordinaires »⁹⁰ que sont les tropes et les figures. En effet, après avoir mis en évidence, et ce dès le titre du chapitre II⁹¹, les apories des langues face à la multitude de formes et de tours que les pensées sont susceptibles d'assumer, ainsi que l'insuffisance des mots à rendre avec exactitude nos idées (« les mots ordinaires ne sont pas toujours justes, ils sont ou trop forts, ou trop faibles, ils ne donnent pas des choses la juste idée qu'on veut donner »⁹²), l'auteur explique que la solution qu'il faut mettre en œuvre pour pallier cette stérilité et pour exprimer de façon véridique ce qu'on ressent est le recours aux tours figurés, et plus précisément aux tropes, dont il donne la définition suivante :

⁸⁶ D'après Benoît Timmermans, qui a établi et annoté notre édition de référence, le traité du Père Lamy aura connu rien moins que 29 rééditions entre 1675 et 1741. Dans les pages qui suivent, nous nous référons au texte de la dernière édition, parue posthume en 1741. Voir B. Timmermans, « Notes sur la présente édition », dans B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, édition critique établie par B. Timmermans, PUF, « L'interrogation philosophique », 1998, p. 5.

⁸⁷ B. Lamy, *op. cit.*, « Préface », p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16

⁸⁹ Voir *Ibid.*, p. 157.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁹¹ Titre on ne pourrait plus parlant : « Il n'y a point de langue assez riche et assez abondante pour fournir des termes capables d'exprimer toutes les différentes faces sous lesquelles l'esprit peut se représenter une même chose », *ibid.*, p. 160.

⁹² *Ibid.*

Quand, pour signifier une chose, on se sert d'un mot qui ne lui est pas propre, et que l'usage avait appliqué à un autre sujet, cette manière de s'expliquer est figurée ; et ces mots qu'on transporte de la chose qu'ils signifient proprement à une autre qu'ils ne signifient qu'indirectement, sont appelés tropes, c'est-à-dire termes dont on change et on renverse l'usage.⁹³

Pour Lamy, c'est l'inadéquation du langage à rendre compte de ce qui nous émeut qui justifie le besoin de faire appel à des tours artificiels, qui s'écartent du parler plat et du langage ordinaire. Toute son argumentation vise en effet à mettre en lumière le lien nécessaire entre les passions et les expressions figurées. La passion affleure aussi bien à la surface de notre corps, dans les crispations du visage ou dans le changement du teint, qu'au niveau du langage et conditionne le mode d'expression de celui qui se trouve sous l'emprise des affects. Son langage ne sera plus linéaire mais émaillé de tours et de locutions qui, à l'instar des signes corporels, témoignent de son trouble et assurent un rendu efficace de ses perceptions, c'est-à-dire fidèle à la chose et en même temps intelligible aux autres. « Ces grandes expressions sont les marques de nos jugements et de nos passions »⁹⁴, affirme Lamy, ce qui revient à considérer les tropes non comme des ornements ajoutés au discours à la façon d'un saupoudrage, mais bien comme étant indispensables et consubstantiels à l'expression des mouvements de l'âme. C'est pourquoi il insiste au chapitre VI sur l'utilité des tropes, laquelle réside aussi bien dans leur valeur persuasive et communicative que dans la réalisation d'une visée herméneutique ; en établissant des « comparaisons sensibles »⁹⁵, c'est-à-dire des rapprochements dont la saisie engage la dimension sensorielle, les tropes facilitent l'accès et l'appréhension des phénomènes abstraits en exemptant l'esprit humain de l'effort d'application « qu'il faut avoir pour découvrir ce qui ne tombe pas sous les sens »⁹⁶.

Bien que sa conception de la rhétorique dépasse largement les contours des manuels traditionnels, qui se bornaient à énumérer les parties de l'art oratoire ainsi que les genres et les procédés propres à chaque portion du discours, Lamy cède à la tentation de la liste lorsqu'il propose un florilège des tropes « les plus considérables »⁹⁷ de l'art de bien dire, soit : métonymie, synecdoque, antonomase, métaphore, allégorie, litote, hyperbole, ironie et catachrèse. Comme on peut le voir, la comparaison n'apparaît pas dans cette énumération, et elle n'est pas non plus mentionnée dans la définition assez succincte de la métaphore, qui recouvre d'ailleurs celle plus générale de trope que nous avons cité ci-dessus, puisque selon l'auteur « tous les tropes sont des métaphores »⁹⁸ ; il s'ensuit donc que pour Lamy la comparaison n'est pas un trope et, si l'on s'en tient à sa brève description de la métaphore, elle ne semble pas non plus entretenir de liens avec cette dernière.

Cependant, les richesses de l'art de parler et les moyens aptes à exprimer les images que les passions suscitent en nous ne se résument pas aux seuls tropes. Après avoir précisé les critères que ceux-ci doivent respecter pour être agréables et réussis, c'est-à-dire la clarté et la convenance par rapport à l'idée à exprimer,

⁹³ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁵ Le mot « comparaison » réfère ici bien évidemment à l'acte général de comparer et non à l'expression figurée qui verbalise cette opération.

⁹⁶ B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 179.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

Lamy revient aux passions et aux traces tangibles qu'elles laissent dans le discours. L'originalité de sa position s'affirme encore plus nettement lorsqu'il renforce le lien entre passion et tours figurés et qu'il fait remarquer à nouveau la double action des premières sur le corps et sur le langage. En effet, les bouleversements qu'elles entraînent produisent des altérations perceptives intervenant de manière tout aussi évidente tant au niveau du corps que sur le plan du discours⁹⁹ : comme les passions « grossissent les objets, [...] y attachent l'esprit ; et font presque autant d'impression sur lui que les choses mêmes »¹⁰⁰, le développement linéaire et sans heurts qui caractérise le discours « quand on parle sans émotion » est bousculé par des mouvements inégaux, témoignant du trouble profond de l'orateur, qui se traduisent par des expressions et des structures dont on ne se sert pas d'habitude, soit par des figures. La différence qui se dessine en creux entre les tropes et les figures semble se situer surtout sur le plan formel. Les uns sont ponctuels, épisodiques, et n'engagent que deux mots pris isolément ; les autres, en revanche, impliquent plusieurs termes et relèvent de la construction globale du discours ; elles répondent tantôt à des exigences de concision, tantôt à un mouvement d'amplification :

Ainsi les paroles répondant à nos pensées, le discours d'un homme qui est ému ne peut être égal. Quelquefois il est diffus, et fait une peinture exacte des choses qui sont l'objet de sa passion : il dit la même chose en cent façons différentes. Une autre fois son discours est coupé, les expressions en sont tronquées ; cent choses y sont dites à la fois [...]¹⁰¹

Si d'une part on recourt aux figures dans un souci d'exactitude, pour peindre exhaustivement la passion qui anime une personne, d'autre part elles s'avèrent aussi un puissant levier du *pathos*, un outil indispensable pour représenter et rendre sensible aux autres ce qui nous affecte, et du même coup pour les convaincre de notre émotion, parce qu'« on ne peut pas toucher les autres, si on ne paraît touché »¹⁰² ; les figures sont « les armes spirituelles de l'âme », à l'aide desquelles on peut attaquer ou se défendre, persuader ou dissuader¹⁰³. Elles exercent de surcroît une fonction heuristique parce qu'elles aident à l'éclaircissement de la vérité en dissipant les obscurités des choses et en catalysant l'attention du destinataire, ce qui les met à l'abri de toute accusation d'inutilité¹⁰⁴.

Nous avons décidé de nous attarder quelque peu sur les spécificités de l'ouvrage du Père Lamy et de

⁹⁹ « Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur ; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme ; les tours particuliers de son discours, les manières de s'exprimer éloignées de celles qu'on garde dans la tranquillité, sont les signes et les caractères des agitations dont son esprit est ému dans le temps qu'il parle. » (*ibid.*, p. 182). Voilà soulignée de façon on ne pourrait plus claire la dimension psycho-physiologique que présentent toutes les figures de style aux yeux de Lamy. Fontanier reconnaîtra à son tour la composante passionnelle à l'origine du langage figuré mais lui attribuera un rôle beaucoup moins décisif, la passion figurant en troisième parmi les causes génératrices des tropes derrière l'imagination et l'esprit, dont elle est le déclencheur, la cause motrice. Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 163. et *infra*, chapitre 3, § 3.2.4.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰² *Ibid.*, p. 186. Lamy entrelace ainsi les deux grandes « voies » qui selon Barthes se départent de *l'inventio*, (la recherche des arguments, voir R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », art. cit. p. 198) : convaincre et émouvoir, ou plus exactement émouvoir pour convaincre, les passions étant les moyens de persuasion par excellence.

¹⁰³ « [...] pour rendre notre discours efficace, il faut le figurer », dit encore Lamy (*op. cit.*, p. 187), qui au chapitre XI esquisse un parallèle très vif entre le soldat qui combat avec des armes et l'orateur qui parle, fort de son arsenal de figures, voir chapitre XI, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁴ Voir à ce propos le chapitre XII, *op. cit.* p. 225-228.

retracer les axes structurants de son argumentation afin de rendre plus clair l'arrière-plan dans lequel se situe son traitement de la comparaison et la fonction générale qui lui est attribuée en tant que figure. La comparaison est en effet classée parmi les trente figures du discours, bénéficiant d'une rubrique à part et apparaissant dans le voisinage immédiat de la similitude ; d'après l'auteur, l'écart entre les deux est minimal, et les exemples fournis à l'appui de l'exposé le prouvent. En ce qui concerne la similitude, Lamy ne livre pas de définition ni de commentaires mais se borne à citer un verset des Psaumes de David où figure une comparaison en *comme*, lequel introduit un comparant phrastique antéposé s'étendant sur quatre vers, suivi d'un comparé, également de quatre vers et accompagné à son tour par un mot de reprise (*ainsi*)¹⁰⁵. L'exemple présente en fait la forme du parallèle, aussi bien pour ce qui est de la structure syntaxique à double marqueur, laquelle n'est pas sans rappeler la comparaison homérique, qu'en raison de la correspondance étroite entre les termes des deux parties. La description de la similitude étant ainsi achevée, Lamy passe à l'analyse de la comparaison, en soulignant que la seule différence qui subsiste entre les deux se manifeste sur le plan de l'animation. La comparaison s'avère en effet plus « animée », plus vivace que sa concurrente, ce qui pourrait signifier qu'elle dépeint une action, donc une ressemblance ou une identité de *modus faciendi*, pour reprendre notre terminologie linguistique du premier chapitre, alors que la similitude mettrait plutôt en relief une analogie entre situations ou état de choses. Si le premier exemple, tiré encore de la Bible, ne semble pas confirmer cette hypothèse¹⁰⁶, ceux qui suivent se présentent en fait sous la forme de parallèles filés, les comparandes étant juxtaposés par simple coordination et comportant de surcroît des personnifications et des prosopopées, d'où le sentiment d'animation et de vivacité de la représentation. C'est le cas de ces deux citations empruntées au livre d'Isaïe :

La cognée se glorifie-t-elle contre celui qui s'en sert ? La scie se soulève-t-elle contre la main qui l'emploie ? C'est comme si la verge s'élevait contre celui qui la lève ; et si le bâton se glorifiait, quoique ce ne soit que du bois.

Malheur à l'homme qui dispute contre celui qui l'a créé, lui qui n'est qu'un peu d'argile, et qu'un vase de terre. L'argile dit-elle au potier : Qu'avez-vous fait ?¹⁰⁷

Dans le premier cas, le marqueur de comparaison est inséré dans une structure hypothétique, alors que dans le second il est absent et le rapprochement prend la forme d'une métaphore attributive. On peut en déduire que chez Lamy, comme déjà chez les rhéteurs latins, la comparaison ne se cantonne pas exclusivement aux

¹⁰⁵ Voici l'exemple cité *in extenso* (*ibid.*, p. 205) :

Comme sur le bord des ruisseaux
Un grand arbre planté des mains de la nature
Malgré le chaud brûlant conserve sa verdure,
Et de fruits tous les ans enrichit ses rameaux ;
Ainsi cet homme heureux fleurira dans le monde,
Il ne trouvera rien qui trouble ses plaisirs,
Et qui constamment ne réponde
À ses nobles projets, à ses justes désirs.

¹⁰⁶ Il ne s'agit pas d'une comparaison en *comme* mais d'une structure corrélatrice exprimant l'inégalité, et plus exactement une relation d'infériorité (« L'or me paraît moins désirable que ses divins commandements », *op. cit.*, p. 205). Il ne semble pas que ce rapprochement soit particulièrement animé.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 206.

formulations en *comme*, ou aux structures corrélatives, mais recouvre toute sorte de rapprochement figuratif entre deux termes. C'est bien en raison de cette compréhension plus vaste de la figure que la correspondance absolue entre les constituants (ou, pour le dire avec l'auteur, « un rapport exact entre toutes les parties d'une comparaison et le sujet dont on parle »¹⁰⁸) n'est pas jugée contraignante, car dans la comparaison « on y fait entrer de certaines choses qui n'y sont placées que pour rendre ces comparaisons plus vives »¹⁰⁹, ce qui souligne encore sa démarcation de la similitude.

Avant de résumer les aspects essentiels qui définissent la figure de la comparaison dans le traité de Lamy, nous voudrions signaler une précision que l'auteur apporte au début du chapitre X et qui semble remettre en question la séparation entre tropes et figures exposée dans les chapitres précédents. En guise de dédouanement, l'auteur affirme ne pas avoir rapporté dans la liste des figures

les hyperboles, les grandes métaphores et plusieurs autres tropes, parce que j'en ai parlé ailleurs ; ce sont néanmoins de véritables figures, et quoique la disette des langues oblige d'employer assez souvent ces expressions tropiques lors même que l'on est tranquille, cependant on ne s'en sert que durant la passion.¹¹⁰

Faut-il donc en conclure que rien ne distingue les tropes des figures, et qu'ils représentent au même titre la trace textuelle des passions dans le discours ? La démarcation n'aurait-elle été établie qu'au bénéfice de l'exposé, comme Lamy semble le suggérer ? Et, question décisive pour notre enquête, faut-il considérer en définitive que la métaphore et la comparaison appartiennent à la même macro-classe des figures ?

Les chapitres suivants exposent les avantages des figures mais ne fournissent aucun élément qui aide à lever les ambiguïtés de la distribution entre tropes et figures ; au chapitre XII, le rhéteur souligne à nouveau la nécessité de tirer les comparaisons des choses sensibles, dans un mouvement allant de l'abstrait au concret, pour qu'elles puissent réaliser pleinement leur visée herméneutique (« c'est pourquoi les comparaisons et les similitudes que l'on tire ordinairement des choses sensibles font entrer facilement dans l'intelligence des vérités les plus abstraites »¹¹¹), et cite un exemple pascalien qui présente la forme d'une parabole où le rapprochement entre comparé et comparant apparaît à vrai dire assez lâche.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer qu'aucune relation ne paraît s'établir entre la métaphore et la comparaison, au-delà de l'appartenance à la famille élargie des expressions figurées, puisque la première accomplit un transfert de désignation, caractéristique essentielle de tous les tropes, alors que la deuxième est une figure et, comme telle, réalise les buts et les fonctions qui sont attribuées par Lamy à ces tours : l'éclaircissement des vérités abstraites par des formulations concrètes s'adressant aux sens, la captation de l'intérêt du public et surtout la mise au jour des passions dans une finalité persuasive. Du point de vue formel, elle ne comporte pas seulement des formules marquées par un relateur de comparaison explicite mais embrasse toutes les structures qui instaurent un rapprochement entre deux termes. Elle est concurrencée par la similitude,

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 206. « Comparaison » a ici une signification plus étroite, coïncidant avec le comparant, alors que « le sujet dont on parle » est bien le comparé.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 218.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 227.

moins animée, et dans les exemples proposés par Lamy on a relevé aussi une interaction des structures comparatives avec d'autres procédés tels que la personnification et la prosopopée, ce qui renforce la vivacité de la représentation mais semble aussi suggérer le peu d'autonomie de la figure. Contrairement aux rhéteurs antiques, Lamy ne fait jamais allusion à la fonction probatoire de la comparaison ; cela tient sans doute à la restriction du traité au seul art de parler, donc à l'*elocutio*, même si celle-ci est abordée de façon novatrice, d'une part par l'attention accordée à la dimension grammaticale et d'autre part par la focalisation sur les passions comme origine et source du parler figuré.

3.2.2 Dumarsais : *Des Tropes, ou des différents sens*

Publié pour la première fois en 1730, *Des Tropes ou des différents sens* s'inscrit en réalité dans un projet de longue haleine, car il constitue le septième tome d'un ouvrage ambitieux, *Les véritables principes de la grammaire*, qui ne vit jamais le jour dans son intégralité mais qui témoigne de la perspective résolument nouvelle dans laquelle Dumarsais conçoit le traitement de ce que la tradition considère comme de purs ornements du discours. Le sous-titre de l'ouvrage – *des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* –, auquel on prête souvent trop peu d'attention, est néanmoins révélateur de l'assise sur laquelle Dumarsais fonde son étude : pour lui, les tropes ne sont que marginalement un fait de rhétorique, des techniques de raffinement du style à employer en conformité avec les différents genres de discours, mais relèvent « du ressort de la Grammaire »¹¹² en ce qu'ils rendent compte de la multiplicité de sens que les mots d'une langue peuvent assumer en contexte. La véritable originalité de Dumarsais consiste en effet à jeter, avec quelque deux siècles d'avance, les bases d'une théorie de la polysémie, puisqu'il postule l'existence, pour tous les mots, d'une « première signification »¹¹³ relevant du domaine de la langue – qu'il appelle sens propre et représente « ce pourquoi [le mot] a été premièrement établi »¹¹⁴ – et d'un sens autre, dérivé du premier, plus ou moins éloigné de celui-ci et figuré car le mot apparaît « sous une forme empruntée, sous une figure qui n'est pas sa figure naturelle »¹¹⁵. Autrement dit, le(s) sens figuré(s) dérivé(s) de la signification première coïnciderait avec les différentes acceptions qu'un mot est susceptible de présenter en fonction du contexte qui l'entoure ; par conséquent, les tropes appartiennent tout naturellement à la grammaire, puisqu'ils constituent les divers emplois discursifs où se fait jour la modification qui produit le glissement du sens premier au sens dérivé ou, pour le dire avec Dumarsais, de l'« idée principale » à l'« idée accessoire ».

C'est exactement sur ce point que Dumarsais se démarque nettement des doctrines antérieures. En effet, avant de se consacrer au véritable objet de son travail, les tropes, il aborde brièvement la catégorie des « figures en général », ce qui ne constitue nullement une digression, « puisque les tropes ne sont qu'une espèce de

¹¹² Dumarsais, *Des tropes, op. cit.*, p. 71.

¹¹³ *Ibid.*, p. 73. Pour le sens dans lequel il faut comprendre la locution « première signification », voir les remarques de Douay-Soublin à la note 26, p. 247.

¹¹⁴ Dumarsais, *Des tropes, op. cit.*, p. 73.

¹¹⁵ *Ibid.*

figures »¹¹⁶. S'il reste ici proche de la théorisation du Père Lamy, car, comme celui-ci, il inclut le trope dans la classe plus vaste des figures, Dumarsais récuse en revanche le prétendu éloignement de ces dernières par rapport au parler ordinaire, relevé par la tradition latine et souligné aussi dans l'œuvre de son prédécesseur. Loin de les considérer comme des tours artificiels, Dumarsais affirme qu'« il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes »¹¹⁷, et il cite à l'appui une série d'exemples, de source biblique ou classique, qui présentent un style simple et contiennent néanmoins des figures (antithèse, apostrophe, congeries, interrogation, ellipse, prosopopée). Il ne rechigne pas devant le paradoxe lorsqu'il avance que le seul langage véritablement éloigné du commun serait un parler sans figures, si cela était possible ; en réalité, seules les figures « déplacées et tirées de loin » font montre d'affectation et s'écartent par conséquent de la manière simple de parler. Il nous semble que cette position originale de Dumarsais est tout à fait cohérente avec son approche grammaticale et sémantique, car si les tropes représentent les sens figurés susceptibles d'apparaître dans le discours et dérivés d'une seule signification propre, il s'ensuit qu'on ne peut pas parler d'écart par rapport à l'usage ordinaire, ni par rapport au sens littéral¹¹⁸, mais seulement par rapport à la signification première, établie, d'un mot en langue.

Après avoir réfuté l'opinion communément admise des figures comme exceptions, Dumarsais propose une nouvelle définition qui révèle à quel point c'est le critère grammatical, et non stylistique, qui l'emporte dans sa pensée, puisque c'est en raison d'une « modification particulière », intervenant sur le plan de la construction, que les figures sont reconnaissables les unes par rapport aux autres et par rapport aux formes non figurées :

Les figures sont des manières de parler distinctement des autres par une modification particulière, qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part, et qui les rend, ou plus vives, ou plus nobles ou plus agréables que les manières de parler qui expriment les mêmes fonds de pensée, sans avoir d'autre modification particulière.¹¹⁹

La préoccupation rhétorique n'est pas pour autant complètement absente de cette définition, car les figures suscitent toujours un effet sur le destinataire, et c'est en raison de cet effet observable (vivacité, noblesse, agrément) qu'elles se démarquent des expressions qui transmettent les mêmes contenus de façon linéaire.

L'inclusion hiérarchique des tropes à la macro-classe des figures¹²⁰ se précise lorsque Dumarsais reprend en droite ligne de Cicéron la distinction entre figures de pensée (*figurae sententiarum*) et figures de mot (*figurae*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Dumarsais postule en effet l'existence d'un sens littéral, « qui se présente naturellement à l'esprit » quand nous entendons un mot et qui comprend deux espèces : le sens littéral « rigoureux » (le sens propre) et le sens littéral figuré. Ce dernier ne pourrait donc s'écarter du sens littéral parce qu'il en émane. Voir *Ibid.*, p. 205-208.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁰ On peut en effet affirmer que la figure constitue le genre, l'hyperonyme, et le trope son espèce ou hyponyme, car la définition de figure est valable aussi pour illustrer le fonctionnement particulier des tropes au sein de cette classe : « Les tropes sont des figures, puisque ce sont des manières de parler qui, outre la propriété de faire connaître ce qu'on pense, sont encore distinguées par quelque différence particulière qui fait qu'on les rapporte chacune à une espèce à part », (*ibid.*, p. 69), cette différence particulière résidant selon Dumarsais dans la façon où chaque trope produit le changement de signification.

verborum). Pour ce qui est des dernières, la forme linguistique s'avère distinctive : une modification des mots autour desquels s'articule la figure peut entraîner sa disparition et le retour à un parler plane¹²¹ ; au contraire, dans les tours figurés appartenant à la première catégorie la structure et les mots ne jouent aucun rôle, car c'est dans l'idée ou « le tour de l'imagination » que réside la figure. Les figures de mots se subdivisent à leur tour en quatre types: figures de diction, qui naissent à partir des « changements qui arrivent dans les lettres ou dans les syllabes »¹²²; les figures de construction, dont l'exemple par excellence est la syllepse grammaticale ; les figures comme la répétition, « où les mots conservent leur signification propre »¹²³ ; enfin, les tropes, qui ne se résument plus à un transfert de dénomination entre entités du monde, comme le soutient Aristote et comme c'était en partie le cas chez Lamy, mais comportent selon Dumarsais un changement de sens : « les mots prennent des significations différentes de leur signification propre ».¹²⁴

L'exposé préalable du cadre méthodologique de la réflexion de Dumarsais, ainsi que le dégagement des axes principales qui la structurent, nous permettent à présent de formuler l'interrogation qui nous tient à cœur : Où se situe la comparaison ? Appartient-elle aux figures de pensée, de diction, ou à la sous-classe des tropes ? Malheureusement, à nos questions sont réservées de bien maigres réponses, car ni dans le traité de 1730, ni dans l'article « Figure », que Dumarsais rédige au cours de sa collaboration à l'*Encyclopédie*, la comparaison ne fait l'objet d'observations approfondies. L'absence d'une rubrique spécifique dans le traité *Des tropes* trouve une explication probable dans le fait que – comme arguera d'ailleurs Fontanier – la comparaison en tant que procédé stylistique ne produit aucun changement sur le plan de la signification des mots ; elle n'est donc pas un trope et n'a dès lors aucun droit de cité dans un ouvrage qui ne se penche que sur cette famille d'expressions figurées. Pourtant, elle n'est pas non plus mentionnée dans les sections de l'article « Figure » où Dumarsais détaille, exemples à l'appui, les différents sous-groupes de figures de mots ; elle n'apparaît ni parmi les figures de construction, ni dans la catégorie « fourre-tout » où sont rangées les figures qui ne sont ni des tropes (« puisque les mots y conservent leur première signification »¹²⁵), ni des figures de pensée (car leur

¹²¹ Dumarsais cite la célèbre métonymie des voiles pour des vaisseaux : si on restaure l'idée principale, donc le mot « vaisseau » à la place de l'idée accessoire, les voiles, la figure n'existe plus. La distinction entre les deux groupes de figures est reprise dans l'article « Figure » de l'*Encyclopédie* (Dumarsais, *Des tropes, op. cit.*, p. 316-336) : « les figures de mot tiennent donc essentiellement au matériel des mots ; au lieu que les figures de pensée n'ont besoin des mots que pour être énoncées ; elles sont essentiellement dans l'âme, et consistent dans la forme de la pensée, et dans l'espèce du sentiment ».

¹²² *Ibid.*, p. 68.

¹²³ *Ibid.* Dumarsais dit vouloir laisser aux rhéteurs ce genre de figures, tout comme les figures de pensée, car elles excèdent le champ de son étude, qui porte sur le phénomène grammatical du changement de sens.

¹²⁴ *Ibid.* Douay-Soublin relève le désaccord foncier entre la définition théorique de Dumarsais et les typologies de tropes qu'il identifie dans son traité, lesquels portent également sur des unités supérieures et inférieures aux mots. Elle relève en outre une contradiction sur le plan terminologique, car dans le reste du traité le mot « signification » renvoie toujours au sens propre, lequel est un et un seul pour chaque mot ; la définition est ainsi contradictoire en ce que d'après Dumarsais lui-même les mots ne peuvent pas assumer plusieurs significations mais seulement plusieurs sens (voir note 14, p. 244). Toujours est-il que cette conception des tropes marque un changement d'envergure par rapport à la théorie d'Aristote, qui considérait le trope, et plus particulièrement la métaphore, dans le cadre du rapport d'adéquation entre les noms et les choses, et donc dans une perspective extralinguistique : une chose se voit pourvue d'une dénomination qui n'est pas la sienne propre ; cette dénomination nouvelle est erronée mais acceptable en vertu d'une ressemblance. Chez Dumarsais, on ne sort plus du domaine linguistique, car le transfert a lieu sur le plan de la stricte signification : « on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot » (*ibid.*, p. 69).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 319.

fonctionnement en tant que figure dépend étroitement des mots utilisées) et qui peuvent être ramenées à des phénomènes de répétition (climax, synonymie, onomatopée, paronomasie, polysyndeton, isocolon). De même, la comparaison ne serait pas non plus une figure de pensée, car elle n'est pas incluse dans la liste, foisonnante mais au demeurant assez lacunaire du point de vue des explications et des exemples, que Dumarsais dresse de ces tours¹²⁶.

Il apparaît donc que la comparaison n'est jamais envisagée par Dumarsais en tant que figure autonome, dont le fonctionnement serait décrit dans une section isolée, à l'intérieur ou en marge du traitement des tropes ou des autres expressions figurées. En réalité, les seules mentions au sujet de la comparaison que l'on rencontre sous la plume du grammairien apparaissent dans la définition de la métaphore, au chapitre X de la partie consacrée aux tropes en particulier. Lorsque l'auteur pose que « la métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit »¹²⁷, il ne fait pas de doute que le terme comparaison est pris dans son sens plus large de ressemblance, de rapport qui fonde et justifie le glissement du sens propre au sens figuré. Il en va de même dans un autre passage de la rubrique, où, après avoir fourni quelques exemples de sens figuré métaphorique, Dumarsais ajoute qu'« il y a une sorte de comparaison ou quelque rapport équivalent entre le mot auquel on donne un sens métaphorique, et l'objet auquel on veut l'appliquer »¹²⁸ ; la formule modalisante « une sorte de », ainsi que la précision ultérieure (« ou quelque rapport équivalent ») mettent en évidence que Dumarsais ne pense nullement à la comparaison en tant que figure, mais à la pure opération de rapprochement qui explique l'expression métaphorique. De ces brèves considérations il apparaît que notre auteur reste très proche des sources latines ; non seulement on a vu que chez Quintilien le terme *similitudo*, lorsqu'il figure couplé à la métaphore, en vient à désigner moins l'ornement ponctuel que l'acte global de comparer, mais dans un autre paragraphe c'est la conception cicéronienne de la métaphore comme comparaison abrégée qui est reprise par le grammairien dans ses points essentiels :

Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre ; par exemple si l'on dit d'un homme en colère qu'il est comme un lion, c'est une comparaison ; mais quand on dit simplement c'est un lion, la comparaison n'est alors que dans l'esprit, et non dans les termes ; c'est une métaphore.¹²⁹

On reconnaîtra dans cet extrait à la fois l'orientation formelle qui fait reposer la différence fondamentale entre comparaison et métaphore sur la présence d'un marqueur explicite qui verbalise le processus d'association à l'œuvre dans l'esprit, et la description intégrée que proposent Cicéron et surtout Quintilien, où c'est la métaphore qui – en faisant l'économie d'un des deux termes ainsi que du relateur – réalise une version abrégée de la comparaison, alors que chez Aristote cette dernière représente une formulation étendue et une

¹²⁶ Il annonce qu'il se réserve de « parler en son lieu » de chacune de ces figures, mais son intention de traiter des figures de mots et de pensée, annoncée dans l'Avertissement à la seconde édition du traité *Des Tropes* ne se concrétisera jamais, voir Douay-Soublin, note 78, p. 367.

¹²⁷ Dumarsais, *Des tropes, op. cit.*, p. 135.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁹ *Ibid.*

espèce de la métaphore. À la différence du Stagirite, Dumarsais ne semble pas établir de hiérarchie entre les deux figures, car il n'affirme jamais la supériorité de la métaphore sur la comparaison, mais se concentre uniquement sur la mise au jour de l'opération mentale de rapprochement, visible dans la comparaison et sous-jacente dans la métaphore. C'est pourquoi il ne faut pas voir de contradiction entre les remarques que nous venons de résumer et le constat suivant : « La métaphore est donc aussi étendue que la comparaison ; et lorsque la comparaison ne serait pas juste ou serait trop recherchée, la métaphore ne serait pas régulière »¹³⁰. Si l'on s'en tient au plan de la construction formelle, et que l'on entend donc par métaphore et comparaison les deux figures actualisées par des expressions linguistiques, cette affirmation est déroutante, car il est évident que la métaphore ne peut pas être aussi étendue que la comparaison, cette dernière comportant comme on sait deux termes confrontés à l'aide d'un marqueur. En revanche, il est parfaitement cohérent d'asserter que la métaphore coïncide en tous points avec le « rapport de comparaison »¹³¹ que l'esprit saisit entre deux objets et qui sous-tend selon Dumarsais le transfert de sens à la base du trope.

Au terme de ce bref survol, un seul constat s'impose : la comparaison en tant que figure autonome, dotée d'une fonction oratoire et stylistique propre, telle qu'elle apparaît dans les ouvrages anciens ou dans le traité du Père Lamy, n'existe pas chez Dumarsais ; à la différence de son devancier, qui ne reconnaît aucun lien entre métaphore et comparaison et apparente celle-ci à la similitude, Dumarsais n'envisage la comparaison que dans le cadre de la description de la métaphore. Toutefois, il serait oiseux de se demander quel est le statut de la comparaison vis-à-vis de sa concurrente, car Dumarsais ne désigne en définitive par ce terme que le mécanisme d'association ayant lieu dans l'esprit chaque fois qu'on produit une métaphore. Cette opération peut rester implicite (et alors on aura une métaphore proprement dite, ne concernant que deux mots, voire un seul s'il s'agit d'une métaphore *in absentia*) ou bien peut être verbalisée dans le discours à l'aide d'un relateur grammatical (« un des termes qui font connaître que l'on compare »). Les deux procédés sont donc enchevêtrés et complémentaires, comme le montrait déjà Aristote, mais Dumarsais ignore complètement les spécificités et les effets rhétoriques qu'entraîne l'emploi de l'un ou de l'autre, car il ne reconnaît aucune autonomie à la comparaison, ni en tant que figure de mot ou de pensée, ni en tant que trope. Faire des métaphores, c'est faire des comparaisons, comme le prétendait déjà le philosophe grec, mais chez Dumarsais cette équation est autrement réductrice car le seul critère distinctif s'avère être la présence ou l'absence d'un mot grammatical.

3.2.3 Fontanier : *Les Figures du discours*

Après avoir livré en 1818 un *Commentaire raisonné* de l'ouvrage de Dumarsais qui, tout en contribuant à sa diffusion, tend à négliger son parti pris grammatical au profit du versant éminemment oratoire et stylistique, Fontanier s'attelle à un vaste travail de systématisation qui, comme le rappelle Jean-Paul Sermain, restera partiellement inabouti, car il ne réussira pas à mener à bien son projet de recueillir dans un seul volume

¹³⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹³¹ « Quand les métaphores sont régulières, il n'est pas difficile de trouver le rapport de comparaison. » *Ibid.*

le *Manuel classique pour l'étude des tropes*, paru en 1821, et l'ouvrage de 1827, *Des figures du discours autres que les tropes*¹³². Son ambition était en effet d'élargir le spectre de la réflexion de son prédécesseur en rédigeant un traité qui rassemble toutes les figures, par-delà les distinctions rigides de la tradition qui, depuis ses origines, oscille selon Genette entre « deux partis extrêmes »¹³³: l'approche totalisante d'un traité général qui prend en compte les différentes parties de la rhétorique (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) et l'approche réductrice qui cantonne l'oratoire aux seules figures de l'*elocutio*, dont le modèle prestigieux deviendra, non sans quelque distorsion, le traité de Dumarsais. En réalité, comme le souligne Genette, Fontanier finit par adopter une position intermédiaire, puisqu'il prend en compte « seulement les figures, mais toutes les figures ; soit, en plus des tropes proprement dits, ce qu'il nomme figures d'expression, de diction, de construction, d'élocution, de style et de pensée »¹³⁴.

Le propos que se fixe Fontanier est donc à la fois plus ample et plus pointu que l'analyse de son prédécesseur, car il s'emploie à donner une définition aussi complète que scrupuleuse de la notion de figure, observée également du point de vue de l'extension syntagmatique, qui peut varier du mot isolé au groupe de mots ou à l'énoncé entier. Il en résulte ainsi un perfectionnement de la théorisation de Dumarsais, jugée approximative par son commentateur de 1818, qui marque une « troisième (et dernière) version de la rhétorique comme sa version *stylistique* (au sens moderne) »¹³⁵ et, ajouterions-nous, au sens de stylistique de l'écart, Fontanier s'opposant à la démarche de normalisation prônée par Dumarsais et considérant à nouveau la figure comme un facteur de distanciation de l'usage ordinaire¹³⁶. Ainsi, les figures du discours représentent

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 sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.¹³⁷

Comme le fait remarquer Genette dans son introduction, ce que Fontanier suggère dans cette définition, notamment par la locution « expression simple et commune », est que le processus de détournement mis en jeu par la figure affecte en réalité moins l'usage en tant que pratique langagière courante que l'expression

¹³² Voir J.-P. Sermain, « Introduction », dans F. Douay-Soublin, J.-P. Sermain (dir.), *Pierre « Émile » Fontanier, la rhétorique et les figures de la Révolution à la Restauration*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2007, http://www.fabula.org/atelier.phpSilences_de_Gerard_Genette_et_Emile_Fontanier#_ftnref1 (consulté le 11 avril 2016). L'auteur souligne que l'édition de 1968 établie par Genette n'est pas une réédition mais bien la première du traité dans son intégralité : « Genette accomplit donc à cent-quarante-et-un ans de distance l'entreprise inaboutie de Fontanier » en réunissant la quatrième et dernière édition du *Manuel des Tropes*, parue en 1830, et la seule édition disponible du traité de 1827 consacré aux Non-Tropes.

¹³³ G. Genette, « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁵ G. Genette, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

¹³⁶ En réalité, la position de Fontanier est moins tranchée que ne le laisse croire cette définition, car dans la troisième section du texte il ne niera pas la présence des figures au sein du parler le plus usuel et chez les locuteurs les moins avertis (« Les tropes appartiennent donc autant, et même plus en quelque sorte, à ceux qui connaissent le moins la langue et savent le moins ce que c'est que *Tropes* ou que *figures* [...] on les sait par usage, comme la langue maternelle, sans qu'on puisse dire quand et comment on les a appris. », P. Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 157) ni la « pauvreté de la langue » comme première « cause occasionnelle » rendant nécessaire leur emploi (p. 158), ou tout au moins le recours aux tropes qui aident à combler les vides du lexique (catachrèse, métonymies ou métaphores forcées).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 64

propre, ou sens littéral. En prenant à nouveau les distances de Dumarsais, l'auteur rétablit en effet l'opposition entre sens littéral et sens figuré, ou « tropologique », mais il affine ultérieurement la distinction : le sens tropologique peut être extensif ou figuré, suivant que l'emploi des tropes soit dicté par la nécessité linguistique (la disette de mots relevée déjà par le père Lamy) ou par un choix stylistique dont la finalité est l'embellissement du discours. Dans le premier cas, il n'existe pas d'alternative littérale à l'expression détournée, si bien que le sens tropologique extensif « ne peut guère être regardé que comme une nouvelle sorte de sens propre »¹³⁸, alors que le sens figuré implique toujours le recours délibéré à un mot ou à une expression éloignée de son homologue littéral. De cette reconfiguration de l'opposition sens propre/sens figuré découle une conséquence importante pour la relation entre tropes et figures : bien que le trope demeure une espèce du genre figure, et plus exactement une figure de signification en un ou plusieurs mots, les deux n'entretiennent plus un rapport « d'inclusion et de hiérarchie (genre/espèce) mais [...] un rapport d'intersection »¹³⁹. De la sorte, un trope forcé comme la catachrèse ne sera pas vraiment une figure, car il ne vient remplacer aucune expression littérale¹⁴⁰, et, par ricochet, seules les figures produisant un changement de sens seront des tropes. Il s'avère ainsi que Fontanier étend le concept de substitution à toute sorte de figure – alors que chez les rhéteurs antérieurs il ne s'appliquait qu'à la description du fonctionnement des tropes –, ce qui risque de réduire le style à un ensemble de procédés surajoutés, artificiels, et de faire coïncider leur interprétation avec le simple rétablissement du sens littéral¹⁴¹.

La distinction entre sens tropologique et sens figuré que nous venons d'évoquer s'avère essentielle car elle nous autorise à émettre une hypothèse à propos de la classe dans laquelle Fontanier rangera la comparaison et de sa relation à la métaphore : si « le critère du trope, c'est le changement du sens d'un mot »¹⁴², la comparaison fera partie de ces figures qui ne sont pas des tropes, car elle laisse intacte la signification propre des termes qu'elle engage, et par conséquent elle sera disjointe de la métaphore.

Observons donc de plus près l'architecture imposante de ce véritable « chef[s]-d'œuvre de l'intelligence taxinomique »¹⁴³, nous livrant un tableau on ne pourrait plus exhaustif des procédés figuraux de la tradition rhétorique. Fontanier amende et révisé en profondeur l'énumération quelque peu chaotique que Dumarsais avait établie dans son article de l'*Encyclopédie* ; les classes de figures sont augmentées jusqu'au nombre de sept, chacune comprenant différents genres, espèces et variétés, de sorte à identifier non seulement la dénomination sous laquelle on connaît la figure mais aussi le processus qu'elle met en œuvre et son extension

¹³⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹ G. Genette, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ Qui plus est, des formulations telles que l'interrogation ou une apostrophe ne seront considérées comme des figures que si elles « se révèlent à l'analyse fictifs et artificiels », autrement dit si elles cachent une intention détournée. Voir *ibid.*, p. 11-12.

¹⁴¹ La conception substitutive et lexicaliste de Fontanier connaîtra néanmoins une longue postérité et constituera, pour ne citer qu'un exemple, le soubassement de la théorie des figures élaborée par la sémantique structurale, qui verra dans la relation norme-écart l'essence du fait de style, voir Groupe μ, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970 ; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966. Voir *infra*, ch. 4

¹⁴² G. Genette, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13. Nous renvoyons aux pages 13-16 de l'introduction de Genette pour une description qui déploie les différents niveaux emboîtés de la taxinomie des *Figures du discours*.

syntagmatique (mots, groupes de mots, énoncés)¹⁴⁴. Fontanier traite premièrement des tropes¹⁴⁵ qui, en fonction de leur étendue, se rangent dans deux catégories distinctes : les figures de signification, ou les tropes en un seul mot (métonymie, synecdoque, métaphore) et les figures d'expression, qui incluent seulement les tropes qui s'étendent sur plusieurs mots, voire sur une proposition entière (personnification, allégorie, hyperbole, litote, allusion, ironie).

Les cinq autres classes que l'on rencontre dans la suite du manuel réunissent les figures « en tant que non-tropes », c'est-à-dire tous les phénomènes stylistiques qui, même s'ils ne modifient pas le sens des mots, sont caractérisés par des tournures qui s'écartent de la façon simple, ou littérale, de parler. Encore une fois, l'auteur prend soin de séparer le niveau auquel intervient l'altération et les processus formels propres aux différentes espèces, ce qui l'amène à identifier :

- les figures de diction, reconnaissables en vertu de l'« altération produite dans la forme primitive ou ordinaire des mots, par l'addition, le retranchement, ou le changement d'une lettre ou d'une syllabe »¹⁴⁶ ;
- les figures de construction, portant sur la combinaison et la disposition des mots dans la phrase, dont la linéarité peut être troublée par des opérations de suppression, comme il arrive dans l'ellipse, d'« exubérance », c'est-à-dire d'addition de mots ou de compléments non nécessaires sur le plan du contenu (apposition, pléonasme), ou encore de « révolution », lorsqu'on bouleverse l'ordre syntaxique des constituants (inversion, énullage) ;
- les figures d'élocution, qui affectent le choix et l'assemblage des mots dans le but d' « étendre, embellir ou même caractériser une idée principale »¹⁴⁷. Elles procèdent par extension ou ornement (épithète), par déduction (répétition, synonymie, métabole, gradation), par liaison (adjonction) ou par consonance (allitération, paronomase) ;
- les figures de pensée, qui – comme chez Dumarsais – représentent ces tours où la dimension figurative se résume « à la pensée seule, à la pensée considérée abstractivement »¹⁴⁸. Les processus mis en œuvre sont l'imagination, qui donne lieu à la prosopopée ; le raisonnement, dans le cas de la délibération ou de la concession, ou encore le développement, qui caractérise l'expolition ou le portrait.

La cinquième classe de figures non-tropes est représentée par les figures de style, parmi lesquelles Fontanier range la comparaison. Il serait légitime d'arguer que la dénomination que l'auteur applique à cette classe touche au pléonasme : où la distinction entre « figures de style » et « figures du discours » résiderait-elle ? L'établissement d'une classe de figures de style peut sembler superfétatoire, Fontanier lui-même

¹⁴⁴ Pour ne donner qu'un exemple, la métaphore (niveau de l'espèce) fera partie des figures de signification (niveau de la classe de figures) par ressemblance (niveau du genre).

¹⁴⁵ Bien que le classement de Fontanier ne soit pas hiérarchique, puisqu'aucune classe de figure n'est présentée comme étant préférable ou plus convenable par rapport aux autres, l'auteur semble pourtant réserver une place privilégiée aux tropes : « De toutes les formes du discours que l'on désigne par le nom de figures, les Tropes sont certainement celles dont le mérite et l'importance peuvent être le moins contestés », P. Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 167.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 323.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 403.

affirmant que la notion de style subsume toutes les figures qu'il vient d'illustrer, puisque chaque procédé – qu'il relève de la diction, de la construction ou de l'élocution – constitue un trait de style. En même temps, l'auteur précise que les tours figurés appartenant à cette classe apparaissent souvent en concomitance avec les figures d'expression, donc avec les tropes en plusieurs mots, et leur affinité est telle que parfois « commençant et finissant avec celles-ci [les figures d'expression], [les figures de style] semblent alors se confondre avec elles »¹⁴⁹. En réalité, l'affinité entre les tropes improprement dits et les figures de style ne peut se situer que sur le plan syntaxique (tous deux présentent constructions étendues), et il ne peut donc pas y avoir de véritable confusion, puisque seuls les tropes produisent une modification de sens. Fontanier semble donc conscient des problèmes de démarcation que pose cette classe vis-à-vis des autres, mais son génie taxinomique arrive à isoler un certain nombre de figures dont le dénominateur commun s'avère être le mode d'assortiment des mots en vue de l'expression d'une « pensée », c'est à dire d'un jugement qui implique au moins deux idées¹⁵⁰. Il recense ainsi des figures par emphase, comme la périphrase ou la correction ; des figures par tour de phrase, telles que l'interrogation ou l'apostrophe ; et des figures par rapprochement, où nous retrouvons enfin la comparaison, première d'une liste de six figures (avec l'antithèse, la réversion, l'enthymémisme, la parenthèse et l'épiphonème). La comparaison consiste d'après Fontanier

à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance ou de disconvenance : ou, si l'on veut, de ressemblance ou de différence. Si les rapports sont de convenance, la *Comparaison* s'appelle *Similitude* ; elle s'appelle *Dissimilitude*, s'ils sont de disconvenance¹⁵¹. (italiques de l'auteur)

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, Fontanier dote la comparaison d'un empan sémantique assez large, car la distinction préliminaire établie entre *similitude* (rapprochement de deux termes compatibles) et *dissimilitude* (rapprochement de deux termes discordants) est levée au cours de l'exposé, au profit d'une généralisation comportant la réunification des deux variétés à l'intérieur de l'espèce maîtresse de la comparaison. Qui plus est, cette définition révèle que l'auteur n'est nullement concerné par la structure grammaticale et syntaxique de la comparaison, contrairement à Dumarsais, qui – même s'il n'approfondit pas les spécificités de notre figure et ne lui attribue pas de statut autonome – relève néanmoins comme élément distinctif la présence d'un mot grammatical mettant à jour l'opération de rapprochement. Cette méconnaissance des aspects formels, ainsi que l'intérêt exclusif porté à la valeur ornementale, expliquent sans doute l'hétérogénéité des exemples présentés par Fontanier : il choisit aussi bien des comparaisons développées, empruntées à l'*Henriade* et construites sur le modèle homérique (long comparant antéposé et reprise du relateur avant le comparé) que des comparaisons raciniennes plus brèves, marquées par *comme*. Aucun commentaire au sujet de la construction des énoncés comparatifs ou des moyens de liaison n'accompagne les citations, car Fontanier se focalise exclusivement sur les répercussions stylistiques

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ « La réunion de ces deux idées, par l'acte intérieur de notre esprit qui en met l'une dans l'autre ou hors de l'autre, est une pensée, et cette pensée est un jugement », *ibid.*, p. 49.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 377.

qu'entraîne l'usage de la figure et sur les sphères sémantiques auxquelles appartiennent les termes rapprochés.

Les motifs et les fins dictant le recours à la comparaison sont explicités par les trois infinitifs de la définition : la figure sert l'éclaircissement, le renforcement ou le rehaussement de l'idée dont l'objet comparé est porteur. Il nous semble qu'en isolant ces trois fonctions Fontanier reconnaît à la comparaison les deux finalités majeure mises en relief par la tradition ancienne : l'ornementation et l'argumentation, l'embellissement du style au service de la démonstration. Bien que la réflexion de Fontanier ait consacré et achevé le mouvement de restriction du champ oratoire à la seule éloquence, et plus étroitement encore aux figures de style envisagées dans leur dimension esthétique¹⁵², la définition citée ci-dessus n'ignore pas complètement le rôle que la comparaison, de par son principe de fonctionnement – qui est d'exprimer la mise en relation de deux entités semblables ou différentes – peut jouer en termes de persuasion et de renfort argumentatif. La suite de l'exposé semble conforter nos hypothèses sur ce point. Fontanier distingue plusieurs variétés de comparaison en s'appuyant sur un critère thématique, de matrice académique : suivant le domaine sémantique d'appartenance des comparandes, on aura une comparaison « morale » (lorsque le rapprochement est orienté d'un objet physique à un objet moral), une comparaison « animale » (si les hommes sont confrontés aux animaux, ou inversement), une comparaison physique, une comparaison historique (qui correspond à *l'exemplum* des anciens) ou encore mythologique¹⁵³. À côté de ces formulations « pompeuses et d'appareil », regroupées ultérieurement sous l'étiquette de comparaisons « poétiques ou oratoires », Fontanier mentionne les « comparaisons philosophiques », se distinguant par une plus grande simplicité et concision et dès lors employées « par manière d'éclaircissement ou de preuve, ou pour rendre plus sensible une idée abstraite »¹⁵⁴.

Voici donc explicitée la valeur probatoire et persuasive de la comparaison, qui nous ramène indirectement – puisque Fontanier ne mentionne jamais le philosophe grec parmi ses sources – à la distinction aristotélécienne entre *parabolè* et *eikon* ; en forçant peut-être quelque peu la pensée de l'auteur, nous pourrions voir dans les comparaisons oratoires, dont l'expression est plus développée et la portée figurative plus grande, les consœurs de *l'eikon*, alors que les comparaisons philosophiques, députées à l'illustration et à la preuve, incarneraient plus naturellement le modèle de la *parabolè*. En réalité, l'adjectif « philosophique », au demeurant assez vague dans cette désignation, nous invite surtout à constater que l'aspect essentiel retenu par Fontanier est moins l'affinité avec la *probatio* que la valeur herméneutique et noétique de ce genre d'associations, comme l'attestent les exemples raciniens tirés respectivement d'*Esther* et d'*Athalie* : « Puissent jusqu'au ciel vos soupirs innocents/ monter comme l'odeur d'un agréable encens » et « Le bonheur des méchan[t]s comme un torrent s'écoule »¹⁵⁵. Dans les deux cas, les comparants concrets, en apportant une précision de manière, aident à appréhender des phénomènes ou des entités abstraites, dans un mouvement d'élucidation de l'inconnu à travers le connu. Il s'ensuit donc que la figure de la comparaison, malgré les visées

¹⁵² Sermain affirme en effet que Fontanier « reprend le plus grand nombre des tropes ou des phénomènes figuratifs appartenant à la tradition rhétorique (il les étend même un peu), mais en leur ôtant les fonctions argumentatives, expressives et intellectuelles qui entraînent dans leur repérage et dans la description de leur usage », J.-P. Sermain, « Introduction » à *Pierre « Émile » Fontanier, op. cit.*

¹⁵³ Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 377-378.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 378.

¹⁵⁵ *Ibid.*

spécifiques reconnues à sa variété « philosophique », est toujours appréhendée par Fontanier en tant que source d'agrément plutôt qu'instrument de raisonnement ou de preuve.

La rubrique consacrée à notre figure s'achève par le rappel de sa valeur ornementale, et des principes qu'on doit observer pour en garantir l'excellence, à savoir la justesse des rapports, au moins ceux qui fondent le rapprochement, la notoriété du comparant, l'éclat et la nouveauté qu'elle doit conférer au discours, ainsi que le rejet de toute bassesse. Fontanier insiste enfin sur la double contrainte d'originalité et d'intelligibilité (« les rapports en soient imprévus et frappan[t]s, en même temps que sensibles et aisés à percevoir »¹⁵⁶), à laquelle est soumise la comparaison et qui doit en endiguer la portée imageante et les excès potentiels, ce qui ne surprend pas chez un partisan du bel usage et d'une conception normative de la langue et de ses ressources.

Quels aspects pouvons-nous retenir du traitement de la comparaison par Fontanier ? Si l'on confronte son ouvrage aux traités du Père Lamy et de Dumarsais, analysés dans les sections précédentes, on découvre que le théoricien du XIX^e siècle est plus proche du savant de la fin du XVII^e siècle que de son prédécesseur direct, au moins pour ce qui est de l'appréhension et du classement de la comparaison en tant que procédé figuratif. Aussi bien chez Lamy que chez Fontanier, la comparaison jouit d'une pleine indépendance par rapport à la métaphore ; il peut paraître curieux que, tout en soulignant la relation de ressemblance, ou d'analogie, commune au transfert métaphorique et à l'opération de comparaison, Fontanier ne songe jamais à mettre en rapport les deux figures, ou pour le moins à en signaler l'affinité. En réalité, c'est bien la distinction entre sens tropologique et sens figuré qui constitue le principe régissant toute sa systématisation et qui rend une réunion des deux procédés inenvisageable, puisque la métaphore, en tant que trope, produit selon Fontanier un détournement du sens littéral des mots, alors que la comparaison, en tant que figure de style, affecte le mode de présentation des idées en remplaçant l'expression plane et commune par un tour brillant où « la pensée s'embellit de tout l'éclat, de toute la pompe, de tout le charme d'une autre »¹⁵⁷. Leur séparation est on ne pourrait plus nette, aussi bien sur le plan de la signification que de la construction, étant donné que la comparaison engage plusieurs mots, voire la proposition dans toute son étendue, alors que la métaphore est un trope en un seul mot ; cet aspect trouve une confirmation indirecte dans la remarque que Fontanier livre dans le préambule de présentation aux figures de style : nous avons souligné que s'il n'hésite pas à reconnaître une proximité entre celles-ci et les tropes, le recouplement n'est possible qu'avec les tropes en plusieurs mots, jamais avec les tropes proprement dits dont fait partie la métaphore, car l'affinité ne concerne que le plan syntaxique. En adoptant ainsi une perspective que nous définirions distinctive, Fontanier réfute implicitement le principe unifiant et hiérarchique d'Aristote, pour qui toute comparaison est une espèce, inférieure, de métaphore, mais se démarque aussi de la conception latine, où l'action de comparer est considérée comme sous-jacente au fonctionnement de la métaphore.

La comparaison se voit donc rangée dans une classe à part, parmi les figures non-tropes et présentée dans le voisinage immédiat de l'antithèse ; tout comme Lamy, et à la différence de Dumarsais, Fontanier lui

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 379.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 360.

accorde un statut autonome et reconnaît les effets stylistiques qu'elle est susceptible de produire : elle agrmente et ennoblit le discours, elle éclaircit et renforce l'idée rattachée à un objet grâce au rapprochement avec un autre objet. Malgré l'identification d'une variété oratoire, augmentant la beauté du discours, et d'une variété « philosophique » de comparaison, dévolue à l'illustration et à la preuve, Fontanier évacue l'aspect plus proprement argumentatif et pragmatique de la figure au profit de la seule dimension ornementale, ce qui a pour corollaire l'absence de remarques à propos des caractéristiques formelles et grammaticales des structures comparatives (marqueur de comparaison, positionnement et extension des termes).

3.2.4 Bilan

Nous sommes maintenant en mesure de dresser un bilan des contributions apportés par les principaux rhétoriciens néoclassiques à la définition de la comparaison considérée en tant que procédé figuratif. En nous appuyant sur les conclusions issues de l'examen des sources anciennes et du panorama composite qu'elles dessinent au sujet de notre figure, nous avons décidé de fonder notre parcours à travers les traités des XVIII^e et XIX^e siècles sur trois axes principaux : l'analyse des fonctions et des visées attribuées à la comparaison, afin d'observer si elle maintient son lien avec l'exemple historique et son statut d'argument probatoire ; sa relation à la métaphore (complémentarité ou disjonction) et leur classement respectif à l'intérieur du système des moyens oratoires.

Pour ce qui est du premier volet de notre enquête, force est de constater que le processus de réduction que la rhétorique a subi au fil des traités et des époques – et qui a consisté essentiellement en une perte d'intérêt de la part des théoriciens pour les opérations d'élaboration et d'agencement du discours (*inventio, dispositio*), contrebalancée par une attention de plus en plus croissante dévolue à l'ornementation du discours et au repérage de ses ressources (*elocutio*)¹⁵⁸ – est à l'origine de la disparition du binarisme que nous avons identifié comme une constante du traitement de la comparaison dans les ouvrages grecs et latins. L'existence d'une comparaison-argument (*parabolè* ou *similitudo*), consœur de l'exemple et soutien à la preuve dans un contexte judiciaire, n'est jamais contemplée par les auteurs modernes. Seule trône la comparaison-ornement, plus ou moins proche de l'*eikon* aristotélicienne, à laquelle on reconnaît des fonctions oratoires diverses qui, comme on le verra dans la section suivante, vont constituer l'ensemble stable des valeurs, et souvent aussi des idées reçues, associées à la comparaison figurative : éclaircissement de la pensée, ennoblissement du discours, vivacité de l'expression à travers la mise au jour de rapports nouveaux. Même si l'ouvrage du père Lamy représente une étape intermédiaire dans ce mouvement de transformation de la rhétorique en « figurative »¹⁵⁹

¹⁵⁸ En réalité, l'affirmation de deux pôles bien distincts, mais complémentaires, au sein de l'art rhétorique remonte aux origines de la discipline : la rhétorique syracusienne de Corax se veut une science de l'organisation du discours à des fins délibératives et persuasives ; Gorgias codifie en revanche l'aspect formel et esthétique du langage, l'ensemble des « figures » susceptibles de donner de l'éclat à un discours de type épideictique. Dans ces deux pôles, en place depuis le Ve siècle avant J.C., Barthes voit se dessiner les dimensions syntagmatique et paradigmatique propres à la rhétorique, voir R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », art. cit., p. 175-176.

¹⁵⁹ G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 160.

– car le recours aux figures, y compris à la comparaison, est encore envisagé dans une optique de persuasion et d’action sur l’auditoire – et malgré l’identification par Fontanier d’une variété philosophique de comparaison, apte à l’illustration ou à la preuve, c’est bien la dimension esthétique et ornementale, ainsi qu’une démarche prescriptive et axiologique visant à faire coïncider la littérarité avec le bel usage, qui prime dans les traités néoclassiques.

En ce qui concerne le rapport entre métaphore et comparaison, nous voyons se dessiner une fracture nette entre les systématisations du Père Lamy et de Fontanier d’une part, et de Dumarsais de l’autre. Ce dernier se situe ouvertement dans le sillage de Cicéron et de Quintilien, à qui il reprend la définition de métaphore comme forme abrégée de comparaison ; celle-ci est conçue pourtant moins comme un phénomène stylistique concurrent que comme l’opération mentale de rapprochement, explicitée par un marqueur grammatical, à la base du transfert de signification qui définit la métaphore en tant que trope. Il serait toutefois inexact d’inférer que pour Dumarsais les deux figures sont apparentées ou relèvent d’une même opération d’intellection analogique, comme l’affirme Aristote dans le livre III de la *Rhétorique*. Si pour le philosophe l’*eikon* est appréhendée dans le champ de la métaphore mais constitue un procédé autonome, doté de caractéristiques sémantico-syntaxiques propres, dans les textes de Dumarsais la comparaison n’est ni un trope ni une figure ; elle réfère uniquement à l’acte de mise en rapport qui justifie et rend intelligible le remplacement, par un sens figuré dérivé, de la signification propre du mot qui est pris métaphoriquement.

Le dénominateur commun des traités de Lamy et de Fontanier, si éloignés qu’ils soient en termes d’organisation et de visées, s’avère être la perspective distinctive dans laquelle ils appréhendent la métaphore et la comparaison. Elles font certes toujours partie de la macro-classe des figures du discours, mais jouissent d’une pleine indépendance et sont même traitées dans des rubriques distinctes, sans qu’aucune relation – et *a fortiori* aucune hiérarchie – ne soit jamais établie entre les deux. Dans *La Rhétorique ou l’art de parler*, nous avons vu que le partenaire direct de la comparaison dans la liste des trente figures répertoriées par Lamy est la similitude, même s’il faut reconnaître que la démarcation est bien mince, et que les remarques de l’auteur restent assez superficielles, d’autant plus qu’aucune définition ne vient mettre en lumière les spécificités de l’une par rapport à l’autre. Le rhétoricien se borne à noter que la comparaison permet d’atteindre une plus grande vivacité et animation dans le discours, mais il ne précise pas en vertu de quels moyens ou de quelles spécificités formelles cela se vérifie.

Les Figures du discours de Fontanier fait état d’un parti pris pour le moins surprenant. Bien que dans le traité la métaphore soit le représentant excellent des tropes par ressemblance, et que le principe de fonctionnement de la comparaison soit également le tissage de rapports sur la base d’une ressemblance, Fontanier semble ignorer cette affinité profonde, étant donné que le principe structurant qui régit son système, et qui justifie la séparation des deux figures, est la démarcation instaurée entre les tropes et les non-tropes quant au détournement du sens littéral. Comparaison et métaphore ne peuvent constituer les deux faces d’un même phénomène puisque seule cette dernière produit un changement dans la signification propre des mots qu’elle engage. Dans l’architecture taxinomique qui structure le manuel de Fontanier, la comparaison fait donc partie des figures de style par rapprochement ; elle sert l’agrément du discours, la représentation éloquente et

fleurie mais aussi l'illustration et le renforcement de l'idée ; elle voisine avec l'antithèse, alors que la similitude représente, avec la dissimilitude, l'un de deux types de rapprochement inclus dans l'espèce générale « comparaison ». Sans doute afin de faciliter le repérage de la figure dans les textes littéraires, et l'interprétation du lien qu'unit les termes mis en présence, Fontanier propose-t-il un classement thématique des possibles variétés de comparaison, distinguées en fonction des domaines sémantiques auxquels appartiennent le comparé et le comparant (comparaison morale, animale, physique, historique, mythologique). Ces configurations sémantiques fournissent certes un complément ultérieur, et nouveau, à la description de la comparaison, mais leur traitement demeure assez scolaire, d'autant plus que Fontanier ne commente pas les exemples qu'il donne en guise d'illustration et ne met jamais la figure en relation avec son environnement textuel d'origine.

Nous signalerons encore que ni Lamy ni Fontanier ne se montrent concernés par les aspects formels propres aux structures comparatives : les exemples littéraires choisis pour illustrer leurs arguments révèlent que le spectre de formulations que peut recouvrir la comparaison n'est pas circonscrit aux constructions marquées par *comme* ou par un autre relateur, mais inclut aussi des réalisations proches du parallèle ou de la simple juxtaposition ; en outre, les effets stylistiques que permet de cibler la figure ne semblent jamais découler de sa structure et de ses spécificités formelles, mais uniquement du lien sémantique qu'elle instaure entre les termes.

Dans la section qui suit, nous nous pencherons pour finir sur un certain nombre de manuels contemporains qui décrivent les figures de style et les procédés littéraires. Il s'agira notamment de vérifier si l'ensemble de caractéristiques et de valeurs que les auteurs anciens et modernes ont attribuées à la comparaison, ainsi que son positionnement dans le cadre des phénomènes stylistiques et sa relation à la métaphore, ont été entérinés et maintenus tels quels, ou bien récusés, de sorte à détailler ultérieurement l'aperçu des argumentaires, des fonctions et des définitions associées de manière stable à notre figure.

3.3 Les manuels contemporains : tour d'horizon

Nous avons décidé de clore l'exploration diachronique du champ rhétorique par l'examen d'un échantillon d'ouvrages contemporains – établi à partir de précis ou de dictionnaires parus essentiellement entre 1980 et les années 2000¹⁶⁰ – qui présentent les notions clés de la rhétorique et les principales figures de style. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous proposons de retracer les points d'ancrage sur lesquels se fonde la conception courante de la comparaison figurative dans le domaine de l'analyse littéraire ; quelles définitions,

¹⁶⁰ Nous avons consulté les ouvrages suivants (listés par date de parution) : B. Dupreiz, *Gradus : les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1980 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981 ; H. Suhamy, *Les Figures de style*, PUF, 1981 ; J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989 ; P. Bacry, *Les Figures de style*, Belin, 1992 ; G. Molinié, M. Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, 1996 ; C. Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, 1995 ; J.-J. Robrieux, *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, 1998 ; D. Delabastita et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion, 2001 ; J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, Armand Colin, 2002 ; N. Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003 ; J. Kokelberg, *Les Techniques du style : vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Armand Colin, 2005.

quelles fonctions et valeurs stylistiques, bref quelle « image » de la comparaison ces manuels contribuent-ils à véhiculer ? L'intérêt de ces questions est d'autant plus grand que la plupart de ces ouvrages ont une vocation pratique et pédagogique ; en effet, ce sont surtout les étudiants aux prises avec l'exercice du commentaire, ainsi que les stylisticiens, apprenti ou experts, qui font appel à ces ressources dans l'espoir d'acquérir l'outillage nécessaire à la lecture analytique du texte et au démontage de sa « machine ». Les destinataires étant ainsi non seulement des académiciens, les auteurs se fixent comme objectif de fournir une présentation claire et synthétique des figures de style, de leurs structures et de leurs enjeux textuels¹⁶¹, en contournant soigneusement les débats d'ordre linguistique ou taxinomique ayant accompagné leur théorisation au fil des époques, ce qui parfois oblige les lecteurs à accepter des pétitions de principe ou des idées reçues au sujet des figures.

Afin de procéder à un recensement bien ciblé sur notre problématique, nous avons choisi quatre pistes d'analyse, identifiées à partir des éléments issus des paragraphes précédents, à l'aune desquelles nous avons mesuré les apports des différents ouvrages consultés à l'appréhension de notre figure :

- 1) la relation de la comparaison à la métaphore : nous observerons si dans les manuels contemporains la comparaison est abordée conjointement à la métaphore, comme étant une figure analogue et complémentaire à celle-ci, ou bien si elles font l'objet de deux catégorisations séparées, dans le sillage de Lamy et de Fontanier ;
- 2) l'adoption d'une perspective hiérarchique, qui avalise le postulat aristotélicien déclarant l'infériorité de la comparaison par rapport à la métaphore, ou bien d'une orientation neutre, voire inversée, où la comparaison ne serait plus subordonnée mais privilégiée ;
- 3) les caractéristiques formelles et les fonctions sémantico-stylistiques attribuées à la comparaison, afin de vérifier notamment si la conception esthétique/ornementale maintient son prestige et son exclusivité, ou si on peut relever un soulèvement de la valeur argumentative de la figure en certains contextes ;
- 4) l'influence de la tradition rhétorique : les sources et modèles auxquels ces ouvrages de vulgarisation font référence sont-ils les traités des anciens (Aristote et les Latins) ou des néoclassiques (Dumarsais, Fontanier) ? Y a-t-il des auteurs qui s'affranchiraient des prédécesseurs et se rangeraient sur des positions plus novatrices ? Ce dernier point s'avère en réalité primordial, car c'est celui d'où dépendent les trois autres, et surtout les deux premiers ; nous pouvons avancer en effet que les manuels et dictionnaires qui restent proches de la tradition ancienne opteront par exemple pour une description intégrée des deux figures, alors que la perspective autonomiste et distinctive sera adoptée par les ouvrages calqués sur les traités des XVIII^e et XIX^e siècles.

Nous ne sommes pas surpris de constater que tous les manuels qui ont fait l'objet de notre enquête se situent dans la lignée des traités antérieurs, dont ils rassemblent et synthétisent les acquis, aussi bien du point de vue définitoire qu'en ce qui concerne la classification des différentes figures. La dette vis-à-vis de la tradition est indéniable, encore faudrait-il se demander quelles contributions et quels moments de la longue histoire de la rhétorique exercent plus particulièrement leur influence et constituent les points de repère pour

¹⁶¹ Nous renvoyons aux préfaces de Robrieux, Delabastita et *al.* et de Ricalens-Pourchot pour plus de détails sur les visées pratiques et la vocation didactique des précis consultés.

toute nouvelle description des figures de style. Cette interrogation est d'autant plus pertinente que, pour ce qui est de la comparaison, nous avons vu dans les sections précédentes une fracture assez nette se dessiner entre les sources anciennes, grecques et latines, et les auteurs modernes. Si de l'examen des premières nous avons pu dégager une conception binaire de la comparaison, partagée entre la fonction probatoire (solidaire en l'occurrence de l'exemple historique) et la fonction ornementale (où elle voisine avec la métaphore, soit dans une position subordonnée – comme le postule Aristote – soit en tant que processus de rapprochement dont la métaphore serait une forme condensée, suivant Cicéron et Quintilien), les auteurs des XVIII^e et XIX^e siècle, notamment Lamy et Fontanier, appréhendent la comparaison dans une perspective éminemment esthétique et non-tropique. Elle fait partie des figures du discours qui embellissent la pensée mais laissent inchangé le sens des mots, ce qui exclut la possibilité d'une imbrication, ou d'une concurrence avec la métaphore, reine des tropes par ressemblance.

Il nous semble ainsi que le paramètre de la distribution complémentaire ou disjointe des deux figures constitue un élément distinctif et offre un bon angle d'attaque pour déterminer l'orientation des précis actuels par rapport aux traités antérieurs. En effet, de notre recensement ressort que dix des douze ouvrages sélectionnés analysent la comparaison en relation étroite avec la métaphore, soit à l'intérieur de la même rubrique, soit en renvoyant le lecteur aux articles consacrés à l'une ou à l'autre figure, ce qui nous permet d'affirmer que, malgré l'éloignement temporel, c'est la description unifiée élaborée par les rhéteurs latins qui continue de représenter l'horizon de référence pour l'appréhension de la comparaison et de la métaphore. Cela est d'autant plus avéré que la corrélation profonde des deux procédés figuratifs est expliquée par bon nombre d'ouvrages à partir de l'orientation fixée par la rhétorique latine : d'après Molinié¹⁶², la comparaison constitue le soubassement de la métaphore, son « état » le plus développé ; certains auteurs, comme Delabastita et al. ou Aquien¹⁶³, reprennent presque au pied de la lettre la définition de Quintilien qui présente la métaphore comme une comparaison abrégée, sans pour autant préciser que le rhéteur se garde bien de faire dériver la métaphore de la simple suppression du marqueur grammatical qui explicite la mise en relation des deux termes mais affirme que la métaphore réalise un rapprochement plus concis et plus frappant car elle engage toujours un seul terme au lieu de deux.

Le couplage des deux figures fait en général l'objet d'un large consensus, et ce malgré le soulignement des distinctions d'ordre formel dues à la présence dans la comparaison d'un mot introducteur qui explicite le lien entre les termes mis en jeu et atténue le caractère abrupt de l'association métaphorique¹⁶⁴. En dépit de cette

¹⁶² G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 350.

¹⁶³ Dans le *Dictionnaire des termes littéraires*, la métaphore est définie comme suit : « La métaphore est donc regardée comme une comparaison, dans laquelle sont omis le point de comparaison et la particule ou la locution comparatives (*comme, semblable à, tel*) : “Cet enfant est mignon comme un ange” devient “cet enfant est un ange”. », D. Delabastita et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit., p. 300. La définition d'Aquien est encore plus proche de Quintilien : « La métaphore revient donc à un raisonnement dont on a abrégé la forme en passant sous silence ce qu'ils ont d'implicite : les sèmes communs aux deux pôles de l'image [...] ; l'outil même de l'analogie, qui est en revanche exprimé dans la comparaison. » (M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 585).

¹⁶⁴ Ce sont notamment Robrieux et Kokelberg qui dans leurs définitions de la comparaison mettent en avant le rôle distinctif du marqueur grammatical : « On appelle comparaison le rapprochement, dans un énoncé, de termes ou de notions au moyen de liens explicites. [...] À la différence de la comparaison, la métaphore repose sur des formes syntaxiques plus complexes, étant donné l'absence de lien comparatif explicite » (J.-J. Robrieux, *Les Figures de style*

différence de surface, la motivation de l'affinité profonde relevée par la plupart des textes de notre échantillon est à rechercher dans la mise en branle d'un même processus d'ordre analogique, ce qui explique la prédilection pour la description intégrée issue de la rhétorique latine au détriment de la systématisation de Lamy et surtout de Fontanier. Si son traité demeure une référence incontournable pour ce qui est du repérage des fonctions stylistiques de la comparaison (nous verrons plus loin que nombre d'ouvrages reprennent et amplifient ses observations à ce propos), sa classification taxinomique à nombreux tiroirs, ainsi que son parti de disjoindre la métaphore de la comparaison sur la base de la différence entre tropes et figures est implicitement récusée par l'écrasante majorité des textes examinés. Seul le manuel de Bacry se montre favorable à la perspective distinctive, non sans quelques vacillements, comme nous allons le voir, car la base analogique commune est à l'origine d'une interaction constante entre les deux figures, particulièrement accentuée dans les textes littéraires, qui finit par affaiblir l'argument de la différence de statut (respectivement tropique et non-tropique). Non seulement l'empire de la rhétorique latine offusque la figure imposante de Fontanier mais relègue également au second plan l'héritage aristotélien. Aristote, malgré son titre de « père fondateur »¹⁶⁵ de la rhétorique, est sûrement le grand oublié des manuels contemporains ; bien que la définition de la métaphore et de ses variétés figurant dans la *Poétique* soit souvent citée¹⁶⁶, aucun des textes consultés ne précise que la continuité entre les deux figures a été postulée par le philosophe grec bien avant ses successeurs latins et, de surcroît, dans une perspective exactement spéculaire, la métaphore étant – comme nous l'avons déjà souligné – le genre de transfert de dénomination dont la comparaison n'est qu'une espèce.

Il s'ensuit donc que l'inscription des manuels de stylistique et de rhétorique contemporains dans la lignée des anciens, évaluée à l'aune de la distribution de la comparaison par rapport à sa consœur la métaphore, se fait dans un déséquilibre flagrant en faveur des préceptes issus de la rhétorique latine : le postulat d'intégration de la métaphore dans la structure de la comparaison émis par Cicéron et Quintilien est repris par la quasi-totalité des textes passés en revue, lesquels tendent souvent à entériner la lecture abusive faisant coïncider l'abréviation de la métaphore avec l'élimination du marqueur de comparaison ; en revanche, l'alternative autonomiste représentée par Fontanier est écartée, tout comme la conception aristotélienne d'une intégration de la comparaison dans le genre *metaphora*.

Après avoir identifié le fil rouge qui lie les manuels contemporains aux traités latins, il est temps d'observer plus en détail en quels termes est décrite la parenté entre les deux figures. Au plus près de la théorisation de l'*Institution oratoire* se situent la définition de Morier, pour qui la métaphore est une comparaison elliptique¹⁶⁷, et la conception structurale de Molinié, qui voit en la comparaison-figure la structure

et de rhétorique, op. cit., p. 20-21) ; « La comparaison : mode d'expression qui consiste à établir – par une CHARNIÈRE GRAMMATICALE *ad hoc* – un rapprochement fondé sur la perception d'une analogie entre deux réalités ou deux idées » (J. Kokelberg, *Les Techniques du style, op. cit.*, p. 82, majuscules de l'auteur).

¹⁶⁵ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ Dans notre échantillon notamment par Aquien, Molinié et Robrieux.

¹⁶⁷ En réalité, cette définition s'avère être surtout une entrée en matière, car le très long article que l'auteur consacre à la métaphore est le résultat de l'« essai d'une définition plus serrée et plus générale » de la figure. Voir H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique, op. cit.*, p. 677.

sémantique de base de la métaphore¹⁶⁸ et la première étape d'un parcours sémantique qui va d'un maximum à un minimum d'explicitation. Fromilhague présente la comparaison comme une « figure associée »¹⁶⁹, une variante de la métaphore au sein de la famille des figures d'analogie, partageant avec celle-ci les mêmes fonctions et la même structure tripartite articulée autour des deux termes et du motif. Si Suhamy précise que les deux figures apparaissent souvent enchaînées et fondues dans une même « séquence d'images »¹⁷⁰, si bien que dans ce cas leur démarcation n'a plus aucune raison d'être, pour certains auteurs, notamment Delabastita et *al.* et Robrieux, la complémentarité des deux est si marquée qu'ils choisissent de compter la comparaison parmi les tropes¹⁷¹, démantelant ainsi l'un des piliers du classement de Lamy et de Fontanier. Cette position est cependant minoritaire dans notre échantillon, puisque la plupart des auteurs considère la comparaison comme un non-trope, mais cela n'empêche d'affirmer le bien-fondé d'une description unifiée, légitimée par le constat d'une « parenté réelle »¹⁷² entre les procédés, qui représentent deux actualisations formelles différentes d'un « mode de perception et de pensée similaire »¹⁷³, reposant sur la démarche analogique.

Il s'avère ainsi que la plupart des auteurs ne sont pas loin de reconnaître une véritable continuité entre comparaison et métaphore, une interdépendance qui ne se manifeste pas seulement dans l'enchaînement de l'une et de l'autre au sein d'une même image mais se voit aussi actualisée par une forme hybride que Kokelberg appelle « comparaison métaphorique »¹⁷⁴. Ces constructions, typiques des textes littéraires, se caractérisent par une « expression qui prend la forme d'une comparaison et dont le contenu suggère une démarche métaphorique, une transposition »¹⁷⁵. En d'autres mots, si l'on ne considère que la structure syntaxique, la présence du relateur comparatif explicite et du terme comparé indiquent que l'on a affaire à des comparaisons, mais la nature inventive et surprenante du rapprochement qu'elles instaurent, due surtout à l'éloignement entre les deux termes, ainsi qu'à la puissance imageante du comparant, sollicitent un « geste interprétatif »¹⁷⁶ analogue à celui que demande le décryptage de la métaphore et représentent ainsi une étape intermédiaire, un relais dans le *continuum* qui unit la comparaison canonique à la métaphore la plus suggestive ; de la sorte, ces réalisations témoignent d'un niveau d'intégration plus profond, ce qui ne revient pas à nier les différences

¹⁶⁸ Laquelle est donc un « trope fondé sur l'état appelé comparaison » (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 248 et p. 350).

¹⁶⁹ C. Fromilhague, *Les Figures de style, op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁰ H. Suhamy, *Les Figures de style, op. cit.*, p. 31.

¹⁷¹ Robrieux affirme en effet qu'« il est plus simple de les considérer comme faisant partie d'un même ensemble », à savoir le pôle métaphorique des figures de sens (J.-J. Robrieux, *Les Figures de style et de rhétorique, op. cit.*, p. 18), alors que Delabastita et *al.* n'hésitent pas à envisager la comparaison comme un « un trope qui met en relation un objet, une circonstance, un concept ou une propriété (le comparé) et un autre élément (le comparant) au moyen d'un terme introduisant une analogie (comme, ainsi que, de même que) » (D. Delabastita et *al.*, *Dictionnaire des termes littéraires, op. cit.*, p. 108).

¹⁷² M. Aquien, *Dictionnaire de poétique, op. cit.*, p. 585.

¹⁷³ H. Suhamy, *Les Figures de style, op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁴ Nous utiliserons cette dénomination de « comparaison métaphorique » dans un sens légèrement différent, emprunté à M. Murat (voir M. Murat, *Poétique de l'analogie, op. cit.*, p. 154) lorsque nous analyserons les occurrences de notre corpus où le relateur *comme* unit un ou deux nœuds métaphoriques, le prédicat entretenant une relation de sens figuré avec le comparant et/ou le comparé. Voir *infra*, II^c partie, § 1.2.2 et 1.2.3.

¹⁷⁵ Ainsi dans cet exemple emprunté à Apollinaire : « Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire », qui selon l'auteur transcende la banalité d'une simple association comparative et « s'inscrit visiblement dans l'univers métaphorique », J. Kokelberg, *Les Techniques du style, op. cit.*, p. 87-88.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

syntactiques de surface mais à en relativiser quelque peu le rôle au moment de l'interprétation.

Comme nous l'avons anticipé plus haut, des douze ouvrages examinés, seul *Les figures de style* de Patrick Bacry semble proposer une approche distinctive des deux figures, même si les positions exprimées par l'auteur au cours de son développement ne sont pas toujours univoques. Le manuel s'ouvre sur un rappel de la distinction entre tropes et non-tropes qui suit de près les principes de Fontanier (même si pour Bacry les véritables tropes se limitent à la métaphore et à la métonymie). Conformément à son prédécesseur, Bacry classe les non-tropes en fonction d'un critère de « nature », à savoir en observant les composantes qui les constituent et la portion textuelle qu'ils affectent (les mots, la syntaxe, le lexique, les sonorités), mais ce paramètre s'avère moins sûr lorsqu'il s'agit d'aborder des figures comme la comparaison, qui – tout en intéressant l'ordre des mots, la syntaxe et le sens global de l'énoncé – ne peut être rangée dans l'une des catégories abritant les autres non-tropes, car elle n'opère aucune manipulation du sens ni altération des aspects ordinaires de la syntaxe. D'autre part, une inclusion de la figure parmi les tropes, à côté de la métaphore, s'avère tout aussi incorrecte, malgré le rapport de ressemblance sur lequel elle repose, puisque la comparaison participe de l'« expansion du discours »¹⁷⁷ sans affecter le sens des mots. Le classement de la comparaison pose ainsi quelques difficultés à l'auteur, qui semble pourtant suivre la leçon de Fontanier et insister sur ce qui sépare les deux figures, malgré leur affinité.

Cependant, nous relevons une première contradiction lorsque Bacry s'attache à détailler les caractéristiques des deux procédés figuraux ; dans la section consacrée à la métaphore, abordée – à l'instar de la comparaison – dans la section des « figures de ressemblance »¹⁷⁸, Bacry affirme que les deux procédés sont en réalité « clairement apparentés »¹⁷⁹, et peuvent se combiner à l'intérieur d'un même énoncé, le seul critère distinctif identifié étant la présence/absence du relateur et du comparé en surface. Malgré le soulignement des spécificités formelles et de l'implicite propre à la métaphore, l'auteur semble ainsi contraint d'envisager une description intégrée, son postulat de séparation initial se voyant mis à mal aussi bien par les exemples fréquents d'imbrication où la comparaison vient développer et compléter l'association proposée par la métaphore¹⁸⁰, que par les cas de « comparaison déguisée »¹⁸¹ introduites par le verbe *sembler* et inscrites dans une métaphore filée. L'analyse de Bacry s'avère pourtant fluctuante en ceci que – après avoir affirmé que les énoncés métaphoriques développés, filés à partir d'une métaphore ou d'une comparaison, rendent toute discrimination entre les deux superflue et non pertinente – au moment d'aborder la description de la structure métaphorique l'auteur revient à son constat de départ et affirme que « dans son fondement la métaphore est une figure radicalement différente de la comparaison »¹⁸². Il est aisé de reconnaître dans les arguments avancés à l'appui

¹⁷⁷ P. Bacry, *Les Figures de style*, op. cit., p. 18.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁰ Comme il arrive dans les deux exemples tirés de Maupassant et de Proust que l'auteur commente (p. 40-42) et où la comparaison déploie l'association animale que la métaphore ne fait que suggérer : « cet homme [...] mordant et déchirant les idées et les croyances d'une seule parole, comme un chien d'un coup de dents déchire les tissus avec lesquels il joue » (Maupassant, *Auprès d'un mort*) ; « [...] sentait que cette pensée y avait sauté en même temps et s'installait sur ses genoux, comme une bête aimée qu'on emmène partout » (Proust, *Du côté de chez Swann*).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸² *Ibid.*, p. 47.

de cette remarque l'influence de Fontanier et de sa conception substitutive de la métaphore, puisque Bacry rappelle que celle-ci appartient aux tropes et opère un remplacement d'un terme par l'autre, alors que la comparaison se limite à instaurer un rapprochement sous fond de ressemblance.

Les hésitations entre séparation et intégration que nous avons relevées au fil de l'exposé résultent certes de la volonté de brosser un tableau exhaustif et nuancé de la relation entre métaphore et comparaison, mais témoignent également des contradictions auxquelles se heurte le postulat distinctif, légitime sur le plan de la pure théorie mais démenti par la pratique des textes, qui, en combinant sans cesse les deux figures, invalident les pétitions de principe des taxonomies trop rigides.

Le traitement unifié de la comparaison et de la métaphore, visant à faire ressortir la parenté sous-jacente entre les deux partenaires, s'avère ainsi largement majoritaire dans le panorama des manuels de stylistique contemporains. La reconnaissance de cette solidarité impliquerait-elle l'adoption d'une vision hiérarchique de la part des commentateurs ? En réalité, nous avons constaté que dans les ouvrages de notre échantillon la présentation des procédés de style se veut absolument neutre et ne comporte jamais de jugements d'ordre axiologique ; si cela était, on dénaturerait le but de ce type de publications, qui n'est pas une fixation normative des principes du beau style (comme c'était encore le cas des manuels scolaires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, rédigés à l'usage des élèves de la classe de rhétorique¹⁸³) mais une description complète et objective des phénomènes figuraux. C'est pourquoi les différents exposés ne gardent pas trace de la véhémence dépréciation aristotélicienne à l'égard de la comparaison ni de l'exaltation spéculaire de la métaphore ; de même, aucun auteur ne recommande le recours à l'une plutôt qu'à l'autre mais se limite à énumérer leurs caractéristiques respectives et les effets qu'elles permettent d'atteindre. Toutefois, le verdict d'infériorité émis par Aristote au sujet de *l'eikon* aura eu une influence durable au fil des siècles, puisque le préjugé ancien vis-à-vis de la comparaison est encore tenace et on le voit poindre en filigrane dans bon nombre de remarques. Affirmer par exemple que la métaphore est « le plus important de tous les tropes et l'une des plus considérable de toutes les figures, aussi bien dans l'histoire que dans la pratique actuelle »¹⁸⁴ ; cautionner de façon acritique l'idée reçue qui réduit la comparaison à « une opération discursive pleine de bon sens, sans envol ni mystère »¹⁸⁵ ou encore attribuer une plus grande force persuasive à la métaphore dans un contexte argumentatif¹⁸⁶ ne revient-il pas à établir une hiérarchie implicite qui condamne la comparaison à un rôle ancillaire, celui fort réducteur de « parente pauvre » de la métaphore ? Il nous semble en effet que les griefs d'intellectualisme, d'explicitation excessive et de rationalisation que l'on oppose depuis toujours à la

¹⁸³ Nous rappelons, à titre d'exemple, les propos d'Augustin Pellissier cités dans notre introduction générale : « Cependant, la comparaison a moins de charme que la métaphore, parce que, ne laissant rien à chercher, elle excite moins de curiosité et provoque moins de mouvement dans l'esprit du lecteur », A. Pellissier, *Principes de rhétorique française*, op. cit., p. 170.

¹⁸⁴ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 249.

¹⁸⁵ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 676-677.

¹⁸⁶ Gardes-Tamine affirme en effet que l'intérêt qu'offrent comparaison et métaphore dans le cadre de l'argumentation n'est pas le même : la comparaison rapproche deux termes sans entraîner d'assimilation et l'argument qu'elle développe de manière explicite « s'adresse clairement à l'esprit comme un argument toujours réfutable », alors que la métaphore, de par sa formulation condensée, « finit par s'imposer insidieusement comme une évidence », J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, op. cit., p. 132-133.

comparaison, et que l'on fait dériver de ses caractéristiques formelles, pèsent encore sur les représentations théoriques¹⁸⁷, comme le montre aussi le déséquilibre, en termes de nombre de pages, des sections consacrées aux deux figures.

Il existe pourtant des auteurs qui, prenant le contre-pied des pétitions de principe qui ont alimenté quelque « deux mille ans de dépréciation rhétorique et logique »¹⁸⁸ de la comparaison, mettent en relief ses avantages à l'égard de la métaphore et ses potentialités en tant que procédé autonome. Nous voudrions citer en particulier la position de Bacry, reconnaissant « l'importance extrême [de la comparaison], tant par sa fréquence que par son rôle »¹⁸⁹, qui est de rendre sensibles et tangibles les choses les plus abstraites, et la valorisation de Fromilhague, qui argumente en faveur de ce que l'on condamne traditionnellement comme un défaut de la comparaison, à savoir la présence du comparant, pourvu de son sens propre et d'un référent autonome, et du lien explicite qui ôterait au rapprochement tout son mystère. Ce prétendu désavantage peut néanmoins se révéler une qualité, dans la mesure où il assure au tour comparatif une plus grande force imageante et un pouvoir figuratif plus accentué par rapport à la représentation métaphorique¹⁹⁰.

Ces dernières remarques nous invitent maintenant à nous pencher sur les propriétés et les effets de sens que les manuels analysés identifient comme étant spécifiques à la comparaison, par-delà son interdépendance et son affinité sémantique avec la métaphore. Nous nous étions demandé en début de paragraphe si la dimension purement stylistique et ornementale, mise en avant par les traités néoclassiques au détriment de la fonction probatoire reconnue par les rhéteurs anciens, occupait encore une place dominante et exclusive dans les descriptions fournies par les précis contemporains, ou si en revanche on accordait à nouveau une plus grande attention à la valeur argumentative et analytique que la figure peut assumer en certains contextes. Notre parcours nous a révélé que les textes consultés, loin de se borner à l'enregistrement des facultés d'embellissement et de poéticité de la figure, tendent à articuler l'exposé des fonctions et des buts de la figure autour des deux axes – démonstration et ornement – constitutifs du binarisme qui caractérise la conception antique de la comparaison, sans pour autant opérer de séparation nette entre les deux visées et en soulignant au contraire leur entrelacement.

Cette tendance que nous venons de dégager comporte toutefois au moins deux exceptions, représentées par *La Rhétorique* de Gardes-Tamine et par le dictionnaire de Morier, dont on pourrait affirmer qu'ils se situent aux pôles extrêmes de la ligne imaginaire symbolisant les effets produits par la comparaison et qui va donc de

¹⁸⁷ Pour J. Dürrenmatt, les métaphores « instituent des relations plus intenses et subtiles » que les comparaisons et « la différence entre les deux procédés est beaucoup plus fondamentale qu'on pourrait le croire » (J. Dürrenmatt, *La Métaphore*, Champion, 2002, p. 16). Cette dépréciation de la comparaison se rencontre non seulement dans le cadre des ouvrages de vulgarisation mais aussi dans les contributions de certains linguistes qui voient en le mécanisme de substitution le principe d'existence des figures ; par exemple, Albert Henry met en doute la légitimité de l'attribution du statut de figure à la comparaison (« la comparaison n'est pas une figure au sens strict du terme, parce qu'elle ne substitue pas un terme à un autre et parce qu'elle n'actualise pas un écart entre la pensée et l'expression », A. Henry, *Métaphore et métonymie*, op. cit., p. 69).

¹⁸⁸ H. Meschonnic, *Pour la Poétique*, op. cit., p. 120.

¹⁸⁹ P. Bacry, *Les Figures de style*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁰ Voir C. Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 74-75.

l'ornementation pure et simple à l'argumentation. Le premier ouvrage retrace les principales notions développées par la rhétorique au fil de son histoire, dans une approche originale qui met en relation la logique des *partitiones* avec le corps, les passions et l'esprit de l'homme et qui se veut donc globale, non restreinte à la seule élocution. Les figures sont traitées dans le cadre de cette section mais dans une perspective essentiellement fonctionnelle et tournée vers leurs effets argumentatifs ; l'auteure classe ainsi la comparaison et la métaphore parmi les moyens propres à argumenter et à polémiquer, et leur attribue « une portée intellectuelle utile au raisonnement »¹⁹¹, alors que leur dimension ornementale apparaît subordonnée au rôle qu'elles sont appelées à remplir au bénéfice de la cause. Au pôle opposé se situe le dictionnaire de Morier, qui n'accorde qu'aux comparaisons non figuratives la faculté d'apporter, de par leur objectivité et leur tâche d'étalonnage, des éléments utiles à la connaissance, alors que la comparaison figurative remplit plutôt une fonction d'évocation d'un objet à travers un autre¹⁹².

Pour ce qui est des autres contributions examinées, la fonction éminemment analytique et intellectuelle de la comparaison, qui se manifeste dans l'illustration, l'éclairage d'un propos ou d'un phénomène abstrait par le recours à un élément concret, fusionne avec la visée stylistique, puisque le rendu exact de l'idée au moyen d'un rapprochement inattendu ne peut être disjoint de la recherche esthétique d'une expression qui soit à la fois pertinente, en accord avec la pensée à communiquer, et brillante. Cet entrelacement de beauté stylistique et de clarté intellectuelle est bien souligné par Molinié, qui résume la double vocation ornementale et explicative de la comparaison en reprenant la triade horacienne « plaire, toucher et instruire », et par Dupriez, pour qui l'expressivité propre à la variante figurative de la comparaison s'allie toujours à un rôle heuristique ou même néologique (« la plupart des comparaisons visent à dégager quelques aspects du sens, à pallier l'absence de terminologie établie, à nuancer la nouveauté de concepts »¹⁹³). La propension à l'illustration et à la représentation, que la comparaison réalise en général grâce à sa structure syntaxique étendue et au caractère concret, notoire du comparant¹⁹⁴, peut paradoxalement coexister, selon Kokelberg, avec une certaine énigmatisme et opacité du rapprochement, pourvu que soit maintenu le niveau de pertinence nécessaire à la compréhension. Néanmoins, le pouvoir d'évocation et de suggestion de la figure, dérivant de l'appariement plus ou moins arbitraire d'éléments hétérogènes, est exploité même dans les formulations les plus hautement littéraires dans un but de clarification indissociable d'une intention démonstrative, consistant à « mieux faire

¹⁹¹ J. Gardes-Tamine, *La rhétorique*, op. cit., p. 130.

¹⁹² Voir H. Morier, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 200.

¹⁹³ B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 123.

¹⁹⁴ Les comparaisons homériques constituent l'exemple par excellence de la force imageante et en même temps instructive de la comparaison : le comparant s'étend en général sur plusieurs lignes et développe un petit tableau très vif et détaillé, ayant trait à des situations prototypiques (dans les poèmes homériques il s'agit souvent de scènes relevant de la nature, de la chasse, des travaux des champs), lequel est mis en parallèle avec un comparé plus bref, objet de la narration. Voici un exemple tiré de *L'Iliade*, cité dans le *Dictionnaire des termes littéraires* (p. 108), où on voit bien le double effort explicatif et descriptif accompli pour rendre de façon exacte l'aspect des Achéens : « Comme on voit, sur les aires saintes, le vent emporter la balle du blé, les jours où vannerent les hommes et où la blonde Déméter se sert du souffle vif des brises pour trier le grain de la balle : les tas de son alors peu à peu deviennent tous blancs ; de même les Achéens apparaissent le haut du corps tout blanc, sous le tourbillon de poussière qu'au milieu d'eux les pieds de leurs chevaux en frappant le sol, soulèvent vers le ciel de bronze, cependant que la mêlée recommence et que les cochers tournent bride ». Nous verrons dans la deuxième partie que certaines comparaisons proustiennes, plus complexes et articulées, sont assez proches du modèle homérique.

voir, ou [à] représenter avec plus de force »¹⁹⁵. Mais la comparaison ne parle pas seulement à la raison ; au contraire, c'est dans ses formulations les plus suggestives et inventives que se manifeste, à côté de sa vocation explicative, le potentiel émotionnel et évocateur de la figure, laquelle selon Bacry s'adresse « plus à la sensibilité qu'à l'intelligence »¹⁹⁶ et permet au lecteur, grâce au comparant qui sollicite son imagination, de se transporter hors de la réalité évoquée par le comparé. Il apparaît ainsi que dans la comparaison l'éclaircissement, l'explication, l'apport cognitif et heuristique sont pour ainsi dire en relation de proportionnalité directe avec la richesse et l'originalité expressives : plus les images évoquées par le comparant seront frappantes et inédites, plus les termes seront éloignés, plus la comparaison sera susceptible de mettre au jour des aspects nouveaux, des rapports inhabituels entre les choses du monde.

En guise de récapitulatif, nous voudrions retracer brièvement l'aperçu, l'un des plus complets à notre avis, que donne Catherine Fromilhague des fonctions dominantes propres aussi bien à la comparaison qu'à la métaphore et reductibles aux domaines traditionnels de pertinence des figures : la beauté, l'émotion et la connaissance. Lorsqu'elles sont mises au service de la beauté, nos figures – et d'une façon plus frappante la comparaison, au vu de son « épaisseur concrète et [de sa] force imageante plus marquées »¹⁹⁷ – remplissent la tâche qui leur est dévolue par la rhétorique néoclassique, à savoir l'embellissement du référent à travers des constructions souvent hyperbolisantes qui touchent au sublime et visent l'éveil des affects. Ce versant ornemental est particulièrement accentué si le motif à la base du rapprochement est explicite et apporte une précision descriptive qui s'applique au propre aux deux termes de la comparaison¹⁹⁸, mais il passe au second plan (sans pour autant être complètement évacué, puisqu'on parle de dominantes) lorsque la figure poursuit des finalités cognitives et heuristiques. Fromilhague distingue très pertinemment une « figure-argument » et une « figure-découverte ». La première échafaude un raisonnement par ressemblance (ou par analogie, dans le cas de la métaphore) que le caractère concret et prétendument objectif du comparant contribue à rendre solide et peu contestable¹⁹⁹. Nous reconnaissons dans ce type de comparaison et dans sa démarche démonstrative les spécificités de la *parabolè* aristotélicienne, transférée dans le domaine littéraire et mise à contribution notamment par les écrits de type didactique ou moraliste, mais plus généralement par les poètes et les prosateurs qui inscrivent leurs comparaisons dans une structure énonciative proche de la maxime ou de la définition qui augmente la force persuasive de leurs propos²⁰⁰. La figure-découverte se voit investie en

¹⁹⁵ J. Kokelberg, *Les Techniques du style, op. cit.*, p. 82. À titre d'exemple, voici comment Proust s'exerce à rendre intelligible et visible un changement d'atmosphère purement mental : « [...] par une gymnastique suprême et au-dessus de mes forces, me devêtant comme d'une carapace sans objet de l'air de ma chambre, qui m'entourait, je le remplaçai par des parties égales d'air vénitien [...] » (I, CS, 386).

¹⁹⁶ P. Bacry, *Les Figures de style, op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁷ C. Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁸ C'est le cas de la famille des comparaisons non métaphoriques dont nous analyserons les caractéristiques au cours de notre deuxième partie.

¹⁹⁹ La fonction de soutien au raisonnement est patente dans cette comparaison para-scientifique de Victor Hugo citée par Fromilhague (p. 89) : « Comme l'eau qui, chauffée à cent degrés, n'est plus capable d'augmentation calorifique et ne peut s'élever plus haut, la pensée humaine atteint dans certains hommes sa complète intensité ».

²⁰⁰ Proust recourt très souvent à ce type de formulations, si bien qu'il nous a paru intéressant et nécessaire d'isoler au sein de notre analyse la classe des « maximes comparatives », qui regroupe des occurrences comme celle-ci : « les sources des grands événements sont comme celles des fleuves, nous avons beau parcourir la surface de la terre, nous ne les retrouvons pas. » (IV, TR, 11).

revanche d'une fonction herméneutique : à travers l'éloignement relatif des termes mis en regard, ou par le biais de stratagèmes d'ordre syntaxique comme l'antéposition du comparant ou le retardement du *tertium comparationis*, la comparaison se charge d'un pouvoir d'exploration de phénomènes complexes et mystérieux, tenant à la psyché ou à la dimension symbolique de la réalité. L'éclairage et l'interprétation de l'inconnu se fait à l'aide d'« analogies et de comparaisons concrétisantes »²⁰¹ qui s'appuient sur des connaissances et des expériences partagées et invitent le récepteur à découvrir les rapports cachés entre les objets du monde.

Nous pouvons ainsi affirmer que les mises au point qu'offrent les manuels contemporains au sujet des propriétés et des valeurs stylistiques de la comparaison ne cloisonnent pas la dominante esthétique de la dominante intellectuelle typique de la figure. Les auteurs des textes consultés mettent en exergue tantôt l'une, tantôt l'autre, mais elles s'avèrent en réalité étroitement liées, puisque la finalité illustrative, analytique et explicative de la comparaison n'est jamais disjointe de la recherche d'une expression brillante et originale, d'une beauté du rapprochement (presque) indépendante du contenu à transmettre. L'analyse des différentes contributions recensées nous aura affermi dans la conviction que le tableau le plus exhaustif qu'on peut dresser de la comparaison et de ses effets de sens sera celui qui cumule et tire profit de toutes les remarques que nous venons d'exposer. En effet, dans ses réalisations figuratives les plus abouties, la comparaison remplit tour à tour toutes ces différentes fonctions : soutien au raisonnement, voire argument venant étayer une démonstration, ajout d'ordre descriptif ou poétique, outil d'explication et d'amplification, élément concret de renforcement et de légitimation de la métaphore, ou encore – comme nous le montrerons dans l'analyse de certaines comparaisons proustiennes – lieu où le texte ouvre indirectement une brèche autoréflexive sur sa propre architecture.

Pour en revenir maintenant, en guise de conclusion, aux questions que nous nous étions posées au début de cette section, il nous semble que les préoccupations principales qui animent la vision d'ensemble fournie par les manuels de stylistique et de rhétorique contemporains au sujet de la comparaison portent d'une part sur la relation à la métaphore, et d'autre part sur le repérage de ses traits constitutifs. Tous les ouvrages consultés s'attachent en effet à mettre en valeur le lien inextricable que la comparaison entretient avec la métaphore, contre le postulat distinctif de Fontanier et dans l'optique intégrative promue par les traités anciens. La solidarité et la continuité des deux procédés dépendent du partage de la même structure sémantique profonde, ainsi que d'un même fonctionnement reposant sur l'analogie, mais il existe aussi des spécificités formelles inhérentes à la comparaison (présence simultanée des deux termes et du lien grammatical qui les unit) qui empêchent de considérer les deux figures comme tout à fait interchangeables et qui déterminent les fonctions et les visées stylistiques différentes qui les caractérisent. Mettant en jeu une expression plus concise, la métaphore est identifiée de façon consensuelle comme la figure de la fulgurance, de la surprise, de la suggestion, capable de reconfigurer de façon intempestive les réalités du monde grâce au mécanisme de surimpression qu'elle produit ; la comparaison est en revanche la figure du déploiement, de la clarification

²⁰¹ C. Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 90.

analytique, de l'explication perçue volontiers comme redondante mais nécessaire parfois pour étayer et compléter l'intuition métaphorique. Elle se voit ainsi inévitablement rapprochée et confrontée à sa partenaire illustre, sinon même définie en relation à cette dernière, mais le choix de nombre d'auteurs²⁰² de ne pas noyer leurs remarques sur la comparaison dans la rubrique consacrée à la métaphore et de lui réserver au contraire une section autonome témoigne de la reconnaissance dont la comparaison bénéficie en tant que phénomène figural, consubstantiel à la métaphore mais pourvu de propriétés spécifiques permettant d'atteindre des effets que sa concurrente réalise seulement dans une moindre mesure. C'est en effet en vertu de sa structure syntaxique plus étendue, explicitant à la fois les deux entités confrontées et le motif de leur rapprochement, que la comparaison exerce une fonction intellectuelle d'éclaircissement de l'abstrait par le concret qui rend compte à la fois de l'effort herméneutique accompli par celui qui produit la figure (qui, en décrivant un fait ou un objet en relation à un autre, pousse plus avant son analyse et sa compréhension) et du gain heuristique potentiel qu'apporte la mise en lumière des ressemblances insoupçonnées. En outre, dans les formulations à haut coefficient de littéarité, la visée illustrative et démonstrative va toujours de pair avec la dimension esthétique et poétique de la figure, car la comparaison, quoique dépourvue du syncrétisme de l'expression métaphorique, juxtapose et resserre dans une image frappante mais intelligible des impressions ténues, des sensations inconnues que l'on s'efforce de tirer au clair.

Figure en interaction constitutive avec la métaphore et néanmoins autosuffisante, dotée d'une structure formelle propre ; procédé à vocation argumentative, illustrative et heuristique, ainsi que vecteur d'images poétiques et suggestives. Voici donc les propriétés essentielles de la comparaison que les manuels de stylistique nous invitent à retenir et qui vont constituer un arsenal théorique indispensable pour l'analyse des comparaisons figuratives dans la *Recherche* ; c'est en effet à partir de ces caractéristiques et notions unanimement admises que nous pourrions mieux estimer la portée globale et le degré d'originalité de l'usage proustien de la comparaison.

²⁰² Dans notre échantillon Robrieux, Bacry, Kokelberg, et, bien sûr, tous les dictionnaires.

4. Métaphore et comparaison : des théories linguistiques à la conception proustienne

L'aperçu que nous avons donné du traitement de la comparaison figurative dans le domaine rhétorique a mis en lumière une donnée irrécusable : il est impossible d'aborder la figure sans se confronter à la métaphore et aux problématiques liées à leur relation. Le postulat d'interdépendance et de parenté structurale profonde entre une comparaison à vocation ornementale et la métaphore a été fixé depuis Aristote et entériné par les rhéteurs latins, et malgré la dissociation opérée par la doctrine tropologique et substitutive défendue par Fontanier, nous avons vu que la plupart des manuels de stylistique contemporains reviennent à une description unifiée de la comparaison et de la métaphore qui met en relief leur fondement commun, à savoir l'actualisation d'un même acte d'intellection d'ordre analogique, par-delà les différences formelles et linguistiques. Ce lien inextricable, qui justifie l'inscription de la comparaison et de la métaphore dans une même classe de figures d'analogie, est mis en valeur non seulement au niveau théorique mais se voit reflété aussi dans la pratique des textes littéraires, où les deux figures apparaissent souvent combinées, entrelacées dans une même séquence et œuvrant de façon conjointe à la création d'images complexes, à haut coefficient de poéticité. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de consacrer un quatrième chapitre à l'approfondissement de la métaphore et des mécanismes linguistiques et cognitifs qui la sous-tendent ; une analyse des approches linguistiques de la figure, moins orientées vers la mise en relief de ses effets discursifs que vers une investigation de la métaphore en tant que phénomène sémantique incongru ou déviant, nous permettra en effet de vérifier si et en quelle mesure la complémentarité entre les deux procédés est avérée aussi sur le plan de leur fonctionnement langagier.

L'ampleur du champ des études sur la métaphore, toutes approches confondues, est telle qu'on ne peut qu'éprouver un sentiment de découragement face à la multiplicité et à l'hétérogénéité de théories qui se veulent générales mais qui risquent finalement de s'éclipser l'une l'autre, car elles ne s'appliquent de manière satisfaisante qu'à une classe ou à un type donné de métaphores. Comme le constate Prandi, « il s'avère simplement impossible de donner une définition de la métaphore qui soit à la fois générale et exhaustive »¹, valable pour toutes les occurrences dans lesquelles s'actualise le processus métaphorique et rendant compte en même temps des propriétés spécifiques de chacune. En réalité, toute description présente une marge de validité dans la mesure où il existe toujours une configuration métaphorique qui remplit les critères privilégiés dans tel ou tel cadre méthodologique, si bien que « les théories contradictoires qui [...] sont proposées sont en fait complémentaires, puisqu'elles n'ont pas le même objet »². Nous éviterons donc de nous cantonner à une seule des perspectives que la linguistique adopte à ce sujet, mais essayerons au contraire d'esquisser un aperçu suffisamment complet des principales théories de la métaphore, en suivant les quatre courants, ou les quatre « moments » qui selon Kleiber ont caractérisé « l'histoire métaphorologique des trente dernières années »³. Nous illustrerons d'abord le moment sémantique, qui a donné lieu aux théories substitutives fondées sur les principes de l'analyse componentielle et, à l'opposé, à une théorie dite interactionnelle qui fait reposer le

¹ M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française*, n. 134, 2002, p. 7.

² J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n. 54, 1979, p. 70.

³ G. Kleiber, « Introduction » à *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, *op.cit.*, p. 6.

surgissement du sens métaphorique sur la tension, sur le “choc” sémantique se produisant en contexte entre des termes hétérogènes ; ensuite, un moment syntaxique, représenté par les contributions de Tamba-Mecz et de Tamine, qui ont défendu le rôle essentiel que la syntaxe joue pour la construction des métaphores et pour l’identification des spécificités propres à chaque configuration. En troisième lieu, un moment pragmatique, qui connaît en réalité une phase intermédiaire où l’investigation des facteurs qui déclenchent la perception et successivement l’interprétation de la métaphore s’appuie sur des données relevant encore de la sémantique (notamment l’idée de déviance ou de « déféctuosité » de l’énoncé métaphorique au niveau sémantique), alors que l’analyse du calcul interprétatif en aval, du côté du récepteur, est délégué à la pragmatique et à ses outils. Cette optique pragmatique prend le dessus avec les théories cognitivistes promues en particulier par Lakoff et Johnson, qui opèrent une banalisation de la figure en ce que pour eux le plan de la forme linguistique n’a aucune pertinence, la métaphore informant en profondeur notre structure conceptuelle. Au-delà, mais toujours dans la lignée de ces quatre courants se situe la contribution plus récente de Catherine Détrie, qui mérite d’être signalée car elle présente une approche novatrice du processus métaphorique, appréhendé comme étant le résultat d’une interaction qui se déroule entre le langage, ses emplois codifiés, les sujets émetteur et destinataire et le réel.

Une fois cet aperçu des principales théories de la métaphore détaillé, nous en reviendrons à la problématique de la relation entre comparaison et métaphore, puisque tout en se concentrant exclusivement sur la première, la plupart des contributions présentées n’oublent pas de mentionner la comparaison, mais – à la différence de la doctrine rhétorique – l’optique qui semble l’emporter dans le domaine linguistique est celle d’une diversification des deux procédés. Nous présenterons les arguments de trois auteurs (Le Guern, Prandi, Détrie), qui, malgré leurs positions divergentes au sujet de la métaphore, tombent d’accord lorsqu’il s’agit de souligner les différences radicales concernant les mécanismes sémantiques, cognitifs et génératifs mis en jeu par la métaphore et la comparaison.

Cependant, notre intention n’est pas de juger du bien-fondé et de la solidité de ces arguments sur le plan de la théorie linguistique, ni de proposer une vision alternative, mais plutôt d’évaluer si une telle séparation doit être prise en compte et s’avère opératoire dans le cadre du corpus qui fait l’objet de notre travail. La dissociation des deux procédés tient-elle à l’épreuve de la théorie esthétique et de la pratique de la métaphore que Proust développe dans son œuvre et qui, malgré la valorisation du fait métaphorique dans les pages dogmatiques du *Temps retrouvé*, s’avère souvent dans son écriture une pratique de la comparaison ? Nous essayerons de montrer que la conception proustienne de la métaphore – subsumant à la fois le rapport liant deux sensations, ou un souvenir et une sensation, et la forme scripturale qui assure le rendu de ce rapport – impose de considérer les deux procédés comme étant deux facettes de la même démarche d’appréhension du réel, deux réalisations formellement différentes à l’intérieur d’un *continuum* analogique ou, pour rester proches de terminologie métaphorique proustienne, deux actualisations de cette alliance de mots grâce à laquelle l’écrivain, à l’instar d’un forgeron⁴, synthétise l’amalgame fuyant de ses sensations.

⁴ « Jusqu’alors il n’y a qu’un écoulement sans fin de sensations séparées qui ne s’arrêtent pas de fuir. Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l’enclume et sort du four un objet où les deux choses sont

4.1 La métaphore en linguistique

4.1.1 Le moment sémantique

Un premier groupe au sein des théories linguistiques qui jalonnent la longue histoire de la métaphore⁵ se constitue autour des approches linguistiques qui, malgré les nuances qui les différencient, fondent le traitement et l'interprétation des figures sur les outils mis à disposition par la sémantique structurale, laquelle a pour assise épistémologique le postulat de la bipartition du signe linguistique et la notion de valeur⁶ développés par Ferdinand de Saussure.

La conjonction entre la montée en puissance du structuralisme au cours des années 1960 et le regain d'intérêt pour la rhétorique donne naissance à un ensemble de travaux qui répondent au souhait exprimé par Roland Barthes à propos d'un traitement de la rhétorique en termes structuraux⁷, qui voit son accomplissement dans la *Rhétorique générale* du Groupe μ . Les auteurs envisagent en effet la rhétorique comme un ensemble d'opérations qui affectent le langage et qui s'actualisent par le biais des figures (appelées « métaboles »), lesquelles sont perçues comme des altérations de structure, intervenant à un niveau inférieur ou supérieur au mot et produisant un écart ressenti par le destinataire par rapport au degré zéro. Si pour Jean Cohen l'écart est le trait constitutif qui permet de définir le langage poétique en opposition au langage scientifique et de caractériser toute figure comme étant une « infraction » systématique au code linguistique⁸, le Groupe μ essaie de réduire la portion de naïveté et d'arbitraire intrinsèque à la notion même de norme en en proposant à la fois une définition « pratique », qui consiste à faire coïncider le degré zéro avec ces énoncés qui contiennent « tous les sèmes essentiels, plus un nombre de sèmes latéraux réduits au minimum en fonction des possibilités du vocabulaire »⁹, et une définition « empirique » tournée vers le récepteur et ses attentes¹⁰. De façon corollaire, l'identification du principe d'existence des figures dans la notion d'écart, et plus exactement dans la relation entre la norme et l'écart, comporte que leur interprétation s'effectue selon un mécanisme bipartite : à l'étape négative qui coïncide avec la perception de l'écart, ou de l'impertinence – d'après la terminologie de Cohen – créée par le producteur, fait suite une étape positive et constructive où le destinataire met en œuvre une dynamique de réduction de l'écart visant à rétablir la prévisibilité et la « redondance » qui selon le Groupe μ sont inhérentes au langage¹¹. Le choix de mobiliser les concepts de changement structural, d'autocorrection et d'écart nous fait comprendre d'emblée que cette nouvelle rhétorique des années 1970 est somme toute très

attachées. Peut-être l'objet sera fragile, peut-être il est sans valeur, peut-être sera-t-il bientôt hors du monde. Mais avant il n'y avait pas d'objet, rien. », Cahier 28, f. 33-34 r°.

⁵ « [...] il n'y a pas de métaphore une et indivisible qui s'offrirait éternellement au linguiste et au poète. La métaphore a une histoire, c'est-à-dire qu'elle s'est incessamment modifiée, transformée, déformée. » J. Molino et al. (dir), « Problèmes de la métaphore », *Langages*, n. 54, 1979, p. 8.

⁶ La valeur est le sens qu'une unité linguistique présente en fonction des relations qu'elle entretient avec les autres unités du système, et non comme contenu intrinsèque.

⁷ Voir R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n. 4, 1964, p. 50, note 2.

⁸ Voir J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1978, p. 50.

⁹ Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 36.

¹⁰ « Le degré zéro d'une position donnée, c'est ce que le lecteur attend dans cette position », *ibid.*, p. 37.

¹¹ « On sait qu'à tous ses niveaux, le langage est *redondant*, c'est-à-dire se répète. Cette pratique coûteuse vise à assurer aux messages linguistiques une certaine immunité par rapport aux erreurs de transmission. », *ibid.*, p. 38-39.

proche de la rhétorique classique car, malgré le déplacement du focus des enjeux ornementaux au fonctionnement linguistique du sens figuré, c'est toujours une perception négative, définie en termes d'éloignement par rapport au langage « normal », qui régit le traitement des figures.

En ce qui concerne la métaphore, l'écart se manifeste d'abord par le bouleversement de la structure sémiotique du signe saussurien, car le signe métaphorique brouille la transparence propre à la relation entre signifiant et signifié en interposant entre eux un signifié intermédiaire qui de fait se substitue à celui attendu, suivant le schéma $Sa \rightarrow Sé1 \rightarrow Sé2$. Cette substitution, qui entraîne par ailleurs une destruction du rapport référentiel entre le mot métaphorique et l'objet qu'il désigne, est le résultat d'une série d'opérations substantielles qui manipulent le contenu sémique des termes engagés et « modifient la substance même des unités sur lesquelles elles portent »¹² à travers la suppression ou l'adjonction de sèmes ou de parties. L'interprétation de la métaphore se fait ainsi en déclenchant un mécanisme de recombinaison qui vise à réajuster les traits de la mosaïque sémique, afin d'aboutir au repérage d'une zone d'intersection, la plus large possible, entre le terme propre et le terme figuré, zone où émerge l'invariant¹³ de la figure. Suivant que ce travail de réajustement touche les sèmes ou les parties, le Groupe μ distingue entre une métaphore conceptuelle et une métaphore référentielle, purement physique car elle met en jeu « des représentations mentales imagées »¹⁴.

Selon Le Guern, qui dans son ouvrage *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* s'inspire et prolonge la réflexion du groupe de Liège, l'émergence de cette zone d'intersection résulte d'une opération de sélection sémique dont le but est de rétablir l'isotopie que l'apparition du terme métaphorique a rompue ; la reconnaissance de l'isotopie induit le récepteur à décomposer le contenu sémique du sémème actualisé en discours et du sémème comparé, absent, en excluant les sèmes qui sont incompatibles avec le contexte et en retenant en revanche les sèmes communs. Par ce double mécanisme d'abstraction et de conservation le destinataire évoque une « image associée »¹⁵, superposée à l'information logique, qui découle de la combinaison des sèmes compatibles des deux sémèmes et entre en concurrence avec le contenu dénotatif de l'énoncé, en en atténuant la portée référentielle.

La recombinaison sémique constitue donc l'opération interprétative qui permet d'expliquer le processus métaphorique et de ramener son « scandale » sémantique dans les bornes de l'intelligibilité en identifiant les parcelles de signification communes qui vérifient la présupposition d'un rapport de ressemblance entre les termes¹⁶. Cependant, l'existence de la figure dépend du maintien d'une marge d'incompatibilité entre les deux

¹² *Ibid.*, p. 45. Les auteurs identifient une autre famille d'opérations rhétoriques dites « relationnelles », plus simples car elles affectent uniquement « l'ordre linéaire des unités, sans modifier la nature des unités elles-mêmes » (p. 46).

¹³ L'invariant est le rapport « non gratuit mais systématique » qu'un énoncé figuré conserve avec son degré zéro, autrement dit ce qui assure un degré minimum d'intelligibilité à la partie figurée du discours, voir *ibid.* p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1973, p. 20 *passim*.

¹⁶ On n'est pas loin de Dumarsais et de sa « comparaison qui est dans l'esprit ». Kleiber considère en effet les théories sémantiques fondées sur l'analyse componentielle comme une « version forte » des thèses comparatives, suivant lesquelles le soubassement de la métaphore est toujours représenté par une comparaison des deux entités. Voir G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans N. Charbonnel, G. Kleiber (dir), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, op. cit., p. 87 *sqq.* et infra, § 4.1.3.

sémèmes, laquelle se manifeste dans le fait d'étendre « à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection »¹⁷ et assure d'après le Groupe μ le coefficient d'originalité de la métaphore, à la charnière entre similitude et différence.

Ainsi appréhendé, le fait métaphorique ne concerne que la dimension strictement lexicale et se cantonne au cadre du mot, puisque la réduction de l'écart obtenue à travers l'arrangement des sèmes signifie de fait que l'on remplace le terme figuré et surprenant par le terme attendu dans cette position et compatible avec l'isotopie de l'énoncé, ce qui revient à prôner la même conception substitutive et paradigmatique proposée par la rhétorique classique et néo-classique, de Quintilien à Fontanier¹⁸. Cette affinité explique d'ailleurs que les métaphores qui se prêtent de manière plus convaincante à l'explication des théories componentielles soient les métaphores nominales *in absentia*, soit les tropes en un seul mot de Fontanier, dont la seule marque de reconnaissance est précisément la présence d'un mot à la place d'un autre¹⁹, en général en position référentielle.

L'un des reproches les plus récurrents qui ont été exprimés à l'encontre des métaphorologie inspirées par la sémantique structurale porte sur le caractère exclusivement intralinguistique, et par là problématique, d'une interprétation de la métaphore fondée sur la recomposition sémique. Si l'on accepte de considérer les sèmes comme des traits différentiels abstraits, repérables dans la définition lexicographique du mot et appartenant au système fonctionnel de la langue, la signification devrait résulter, de façon objective et fixe, des procédés combinatoires entre ces unités inférieures ; par conséquent, il devrait toujours exister la possibilité de fournir une explication purement linguistique des énoncés métaphoriques à travers l'identification, dans la définition fournie par le dictionnaire, d'au moins un sème commun aux deux termes impliqués et motivant leur similitude. En réalité, une telle conception, qui exclut le rôle du contexte extralinguistique et des déterminations culturelles et subjectives intervenant au moment du décodage des métaphores, n'est guère opératoire, puisque l'identification de l'intersection sémique, surtout dans les métaphores qui présentent un haut taux de créativité, ne s'épuise pas par la mise en relation de deux dénотations (issues de la définition du dictionnaire) mais implique forcément une mobilisation de notions d'ordre culturel et encyclopédique, dont la sélection dépend aussi de la subjectivité de l'analyste. Aussi saisit-on le bien-fondé des critiques opposées à l'explication de l'énoncé jakobsonien « la jeune fille est un bouleau » proposée par le Groupe μ et axée sur l'identification du sème /flexible/ commun aux deux termes. Or, comme le remarquent Molino et *al.*, le trait /flexible/ n'est pas inscrit dans la définition des deux termes, telle qu'elle figure dans les dictionnaires, et son émergence ne se justifie que si on élargit le spectre du sème aux associations d'ordre extralinguistique, forcément subjectives, qui se rapportent aux termes « jeune fille » et « bouleau »²⁰. Ainsi, la nécessité de

¹⁷ Groupe μ , *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸ Il est opportun de préciser que dans l'ouvrage de J. Cohen, très proche par ailleurs de l'interprétation componentielle du Groupe μ , l'impertinence constitutive des figures est traitée en tant qu'anomalie de type prédicatif, perçue sur l'axe syntagmatique, ce qui implique un élargissement du cadre d'observation du mot à la phrase. Pourtant, la définition de la métaphore comme une réduction de l'écart implique que la correction de l'impertinence se fait toujours en substituant, sur l'axe paradigmatique, du terme figuré par le terme propre. Voir à ce propos la lecture critique proposée par C. Détrie dans son étude *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Voir Prandi, « La métaphore, de la définition à la typologie », *Langue Française*, 134, 2002, p. 6.

²⁰ Voir J. Molino et *al.*, « Problèmes de la métaphore », *art. cit.*, p. 30.

réintégrer à l'interprétation le sujet récepteur et le domaine extralinguistique dénonce les apories d'une analyse tournée uniquement vers la dimension linguistique, laquelle considère le sens comme étant déjà produit, préconstruit et inscrit dans les matériaux de la langue²¹.

La conscience d'une telle aporie sera mise au jour par la réflexion postérieure de l'un de ses membres, Jean-Marie Klinkenberg. Dans son étude « Métaphore et cognition »²², le linguiste replace l'interprétation des énoncés métaphoriques dans une dimension intersubjective reposant sur le principe de coopération et incluant également la composante encyclopédique dans la phase de décodage de la métaphore. En effet, le fait métaphorique se configure selon Klinkenberg comme un écart produit par un locuteur et perçu par son interlocuteur en fonction des attentes élaborées à partir du contexte isotopique et de ses connaissances encyclopédiques, écart qu'il accepte de réduire car il présuppose que l'énoncé est malgré tout pourvu de signification. Le processus interprétatif qu'il déclenche consiste ensuite à passer du « degré perçu » (identification de l'élément impertinent qui donne lieu à l'anomalie métaphorique) au « degré conçu » (interprétations possibles qui se superposent au degré perçu) en projetant sur l'élément impertinent toutes les représentations, ayant trait au contenu sémique et au savoir encyclopédique, qui s'avèrent compatibles avec l'isotopie sur laquelle est indexé le terme métaphorique. Sur la même longueur d'onde se situe l'infléchissement que M. Le Guern fait subir à l'approche purement intralinguistique de la métaphore, lorsqu'il postule dans son ouvrage une association entre connotation et dénotation intrinsèque au fait métaphorique ; la dénotation est le contenu sémique commun résultant de l'opération de sélection et de mise entre parenthèse des sèmes non compatibles, alors que la connotation s'avère « l'image associée », la représentation psychologique que la métaphore sollicite conjointement au contenu informatif et qui « exerce son retentissement sur la sensibilité »²³ du producteur et du récepteur.

24En résumé, les métaphorologies qui s'ancrent dans le panorama de la sémantique structurale conçoivent la métaphore comme un énoncé qui s'écarte de la norme, ou du degré zéro, en raison des changements produits au niveau de l'organisation du contenu sémique des termes qu'elle engage. L'interprétation, qui coïncide avec une réduction de l'écart et une substitution du terme figuré par son « double cohérent »²⁴, se fait à partir d'une opération de recomposition sémique qui a pour but de sélectionner les sèmes communs et compatibles dans l'isotopie, justifiant une mise en relation entre les termes, et d'exclure du même coup les sèmes incompatibles. Le rétablissement de la redondance est assuré une fois qu'on a identifié la marge d'intersection sémique et reconnu le terme tiers qui explique le rapprochement. Toutefois, plusieurs critiques ont avancé qu'une analyse intrasytémique de la métaphore, fondée sur le principe d'une combinatoire de traits différentiels, finit par réduire la signification à une collection figée, une mosaïque de signes disponibles au

²¹ Le Groupe μ pose en effet le principe que « le langage figuré présuppose de signes déjà constitués », voir *Rhétorique générale*, op. cit., p. 93.

²² J.-M. Klinkenberg, « Métaphore et cognition », dans N. Charbonnel et G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, op. cit., p. 135-170.

²³ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit., p. 22.

²⁴ M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », art. cit., p. 16.

préalable et qu'il s'agit d'arranger, au lieu de l'appréhender en tant que processus dynamique de construction. Dans cette optique, l'interprétation risque de se résumer à une « saisie lexicographique des métaphores par le dictionnaire »²⁵, à une traduction univoque destinée à proposer une seule solution au problème de signification que pose l'énoncé métaphorique, solution qui se borne à rendre manifeste une ressemblance entre les deux termes qui préexiste à leur appariement, car inscrite dans le groupe de sèmes communs qu'ils affichent. Comme le note Détrie, « toute recomposition est une explication, une réinterprétation a posteriori à partir d'une perception d'un sens global intuitif qu'on va ensuite tenter de justifier, en dégageant un trait commun »²⁶, ce qui revient par ailleurs à négliger la phase d'encodage de la métaphore de la part d'un sujet doté d'une intention. La réintroduction de l'extralinguistique qu'on a pu relever dans les contributions de Klinkenberg et de Le Guern, comportant l'inclusion des composantes encyclopédiques au sein de l'analyse sémique ou la prise en compte d'un sujet producteur en interaction avec un sujet destinataire, ne fait que prouver l'insuffisance d'un traitement purement intralinguistique de la signification métaphorique, comme le pointeront d'ailleurs les théories interactionnelles de matrice anglosaxonne dont nous allons maintenant retracer les fondements.

Bien qu'elles s'inscrivent toujours dans le lot des « solutions sémantiques intégrées »²⁷, le point de vue interactionnel sur la métaphore s'oppose en tous points aux théories de matrice structuraliste que nous venons de présenter. Issue de la réflexion livrée par Max Black dans ses nombreuses contributions²⁸ et reprise en France par Paul Ricœur, la thèse de l'interaction se construit en première instance à partir du refus de la conception substitutive de la métaphore que les principes de l'analyse componentielle, et notamment l'explication du fait métaphorique par le dégagement de sèmes communs, contribuaient à renforcer. En réfutant les postulats qui considèrent la métaphore comme une manipulation ou un arrangement d'unités de signification décomposables, les partisans de l'interaction appréhendent le sens métaphorique comme la résultante du processus d'interaction qui engage des termes *a priori* conflictuels mais qui entrent en relation dans un contexte donné. Le cadre d'observation n'est donc plus limité au mot en tant qu'unité tropologique mais s'étend à l'énoncé dans sa globalité et prend en compte l'ensemble de liens qui se nouent entre les termes qui le composent. La métaphore s'articule ainsi selon Black autour d'un foyer (« focus »), à savoir un mot qui est le véritable élément métaphorique et attire l'attention de l'interprète en raison du conflit sémantique qui l'oppose aux autres éléments du cadre (ou « frame » dans la terminologie de Black²⁹) qui, eux, relèvent d'un

²⁵ G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne », art. cit., p. 86.

²⁶ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 91.

²⁷ Les solutions sémantiques intégrées traitent les deux volets de la problématique métaphorique isolés par Kleiber, à savoir la reconnaissance de la métaphore en discours et son interprétation, en des termes uniquement sémantiques, en négligeant en revanche les facteurs pragmatiques, voir G. Kleiber, « Introduction » à N. Charbonnel, G. Kleiber (dir.), *La métaphore entre rhétorique et philosophie*, op. cit., p. 6.

²⁸ Entre autres : M. Black, *Models and metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962 ; Id., « More about metaphor » dans A. Ortony (dir.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, [1979] 1993, p. 19-41 ; Id., « How metaphors work : A reply to Donald Davidson », *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1, 1979, pp. 131-143.

²⁹ Voir M. Black, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 55, 1954 – 1955, p. 276. Dans « More about metaphor », Black revient sur sa terminologie et précise que l'énoncé métaphorique se compose de « two distinct subjects, to be identified as the "primary" subject and the "secondary" one », « de deux sujets différents, l'un étant le

usage littéral. La conception interactionnelle appréhende donc la métaphore en tant que « phrase, ou [...] expression du même genre, dans laquelle certains mots sont employés métaphoriquement, tandis que d'autres sont employés non métaphoriquement »³⁰. Le philosophe américain souligne en outre que l'identification de la métaphore à l'intérieur du cadre ne comporte nullement un changement de sens, puisque la signification littérale du mot en usage métaphorique non seulement est présente mais elle est exploitée pour prédiquer quelque chose à propos de ce dont on parle dans la phrase³¹. Autant dire que la dichotomie classique entre sens propre et sens figuré n'a aucun fondement, puisque la valeur littérale ou figurée d'un mot n'est pas fixée au préalable, comme une donnée relevant de la langue, mais surgit en contexte en vertu du choc sémantique qui se produit entre un terme qui est employé dans un sens figuré et les autres constituants de l'énoncé.

Au lieu d'attribuer à l'expression métaphorique la fonction de substitut d'un homologue littéral qu'il s'agit de restituer³², la thèse interactionnelle raisonne en termes de tension prédicative, d'affrontement de « forces agissant globalement les unes sur les autres »³³ ; la signification métaphorique s'avère ainsi le résultat d'une projection sur les constituants du cadre (ou sujet principal) d'un certain nombre de concepts qui forment le « system of associated commonplaces »³⁴, ou réseau d'implications sous-entendu par le terme métaphorique (ou sujet subsidiaire) dans une culture donnée ; autrement dit, l'interaction déclenche un transfert de propriétés du foyer au cadre qui comporte une extension du sens³⁵ des éléments mis en jeu et élabore une nouvelle vision du sujet principal. Black précise à ce propos que le véritable enjeu du fait métaphorique consiste à s'interroger sur l'origine du changement qui affecte le sujet secondaire, à se demander pour quelles raisons un terme tient lieu de métaphore dans tel cadre et pas dans tel autre. Or, ce changement est dû selon lui à l'interaction de ce

sujet "primaire", l'autre étant le sujet secondaire » (Nous traduisons), voir « More about metaphors », art. cit. p. 28.

³⁰ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 110. Black précise en effet que son angle d'observation sont « full metaphorical statements, and, derivatively, [...] "statement-ingredients" (words or phrases used metaphorically) only as they occur in *specific* and relatively complete acts of expression and communication », « des énoncés pleinement métaphoriques et, de façon dérivée, [...] des "ingrédients d'énoncés" (mots ou syntagmes usés métaphoriquement) » (nous traduisons) M. Black, « More about metaphor », art. cit., p. 24.

³¹ « Metaphor makers are indeed saying various things, without thereby inducing any permanent change in the standard meaning of the words used metaphorically », « les producteurs de métaphores disent en fait plusieurs choses, sans pour autant entraîner une modification permanente dans la signification ordinaire du mot employé métaphoriquement » (nous traduisons) M. Black, « How metaphors work », art. cit. p. 138.

³² Dans une démarche interprétative qui rappelle à Black une comparaison avec un jeu de cryptographie ou de devinettes : « Understanding a metaphor is like deciphering a code or unravelling a riddle », « Comprendre une métaphore, c'est comme déchiffrer un code ou résoudre une devinette » (nous traduisons) M. Black « Metaphor », art. cit. p. 280.

³³ S. Botet, *Petit traité de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 31.

³⁴ « From the expert's standpoint, the system of commonplaces may include half-truths or downright mistakes (as when a whale is classified as a fish); but the important thing for the metaphor's effectiveness is not that the commonplaces shall be true, but that they should be readily and freely evoked », « Du point de vue du spécialiste, le système des lieux communs peut inclure des vérités partielles ou même des véritables erreurs (par exemple la classification de la baleine parmi les poissons) ; mais ce qui compte pour l'efficacité de la métaphore, ce n'est pas que le lieu commun soit vrai mais qu'il puisse être évoqué de façon immédiate et spontanée » (nous traduisons) même si plus loin Black ajoute que les implications déviantes peuvent être aussi établies *ad hoc* par le producteur de la métaphore, M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 287 et p. 291.

³⁵ « The new context (the "frame" of the metaphor, in my terminology) imposes extension of meaning upon the focal word. [...] for the metaphor to work the reader must remain aware of the extension of meaning – must attend to both the old and the new meanings together. », « le contexte nouveau (le "cadre" de la métaphore, suivant ma terminologie) impose une extension de la signification au-delà du mot foyer [...] pour qu'une métaphore soit perçue comme telle, le lecteur doit être conscient de cette extension de la signification – doit être attentif aussi bien à l'ancienne qu'à la nouvelle signification » (nous traduisons) *ibid.* p. 286.

terme avec le sujet principal du discours, lequel induit l'auteur de la métaphore à sélectionner les propriétés du sujet secondaire qui soient dans un rapport d'isomorphisme avec le réseau d'implications propres au le cadre ; réciproquement, la projection de l'« implicative complex » du sujet secondaire sur le sujet principal produit une modification dans l'organisation conceptuelle de ce dernier. Par conséquent, dans le cas d'un énoncé contradictoire comme « Man is a wolf », le terme *wolf* acquiert un sens métaphorique de par sa mise en relation avec le mot *man* et le réseau d'implications qui sous-tendent sa représentation, et qu'il contribue à renouveler³⁶.

Il s'ensuit donc que le schéma interactionnel se montre particulièrement adapté à la description des métaphores dont la forme canonique repose sur une structure prédicative du type *N1 est N2*, où la co-présence de deux concepts ponctuels, liés par la copule qui postule leur identité malgré l'incompatibilité sémantique, déclenche le conflit et active en même temps le réseau d'associations d'où va surgir le sens métaphorique³⁷. La relation qui se noue entre N1 et N2 n'étant donc pas donnée sur la base d'une comparaison préalable mais occasionnée par leur mise en rapport contextuelle, elle s'avère en quelque sorte "vide" : c'est le contexte qui déterminera s'il s'agit d'une analogie ou d'un autre type de relation³⁸. La thèse interactionnelle bouleverse ainsi l'orientation même de l'interprétation métaphorique défendue par la sémantique structurale : au lieu de poser intuitivement, en amont du fait métaphorique, une ressemblance que le dégagement de l'intersection sémique va ensuite étayer, pour l'approche interactionnelle c'est bien la métaphore qui crée, en aval, le rapport unissant N1 à N2 et qui donc s'avère « le principe productif de la ressemblance »³⁹, puisqu'elle nous incite à voir telle chose comme telle autre, à la voir autrement. De par l'élargissement du champ d'observation du mot à l'énoncé, la métaphore est ainsi appréhendée dans une perspective prédicative, en tant qu'énoncé qui apporte des informations nouvelles sur le monde, et se voit en outre reconnaître une fonction référentielle – contrairement à la suspension de référentialité que la sémantique structurale déduit de l'opacité du signe métaphorique. Il ne s'agit pas pourtant d'une référentialité directe, comme dans le cas d'un énoncé littéral, qui

³⁶ Voir M. Black, « More about metaphor », art. cit., p. 29-31.

³⁷ Cette limitation aux structures identificatives expose la théorie de l'interaction à des critiques. Prandi pointe qu'elle ne prend en compte que les énoncés métaphoriques qui mettent en relation deux concepts ponctuels, alors qu'elle ignore les transferts de type relationnel, représentés par des métaphores verbales ou adjectivales (M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie, art. cit., p. 6-7). Une autre insuffisance du paradigme interactionnel réside selon Kleiber en ceci qu'il ne permet pas de décrire des énoncés formellement non déviants, qui ne présentent aucun conflit sémantique entre les termes, et qui néanmoins sont susceptibles d'être employés métaphoriquement, comme il arrive pour la phrase « Max est un bébé », où la tension semble bien s'instaurer entre « un terme figuré et un terme propre » (G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne... », art. cit., p. 86). En plus, Ricœur contexte à Black (qui forgera par la suite une nouvelle étiquette, « implicative complex », voir « More about metaphor », art.cit., p. 28) la notion de lieux communs associés car à son avis le recours à des connotations déjà disponibles au niveau de représentations collectives ou individuelles pour expliquer le processus métaphorique atténue sa portée innovante : « je préfère dire que l'essentiel de l'attribution métaphorique consiste dans la construction d'un réseau d'interaction qui fait de tel contexte un contexte actuel et unique. La métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques », P. Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 127.

³⁸ Black énumère les types de rapports qui peuvent s'établir entre le foyer et le cadre : « (a) identity, (b) extension, typically ad hoc, (c) similarity, (d) analogy or (e) what might be called "metaphorical coupling" (where, as often happens, the original metaphor implicates subordinate metaphors ». « (a) identité, (b) extension, typiquement ad hoc, (c) similarité, (d) analogie ou (e) ce qu'on pourrait appeler "couplage métaphorique" (où, comme il arrive souvent, la métaphore originale implique des métaphores subordonnées ». (Nous traduisons) M. Black, « More about metaphor », p. 30.

³⁹ S. Botet, *Petit traité de la métaphore, op. cit.*, p. 56.

pourrait faire l'objet d'une traduction inter- ou intralinguistique sans que son contenu et la portée son message subissent des altérations, mais d'une référentialité indirecte, secondaire, qui selon Ricœur se construit précisément sur la base de l'échec d'une interprétation littérale du sens : « l'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation du sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la "torsion" du sens littéral des mots »⁴⁰.

La théorie interactionnelle reconnaît ainsi à la métaphore un mode de référence propre, qui coexiste et se surimpose à la référence littérale, d'où aussi l'impossibilité de paraphraser ou de traduire un énoncé métaphorique, à moins de s'accommoder d'une perte de contenu cognitif.⁴¹ De ce parti ressort en outre que, loin d'attribuer à la métaphore une simple valeur ornementale, les tenants de la thèse interactionnelle reconnaissent à la figure un potentiel heuristique et descriptif ; l'interaction qui se produit par la mise en relation des termes à l'intérieur d'une structure prédicative entraîne en effet une reconfiguration de nos expériences et de nos représentations catégorielles, puisque prédiquer que N1 est N2 modifie non seulement l'image que nous avons de N1, sur lequel se projettent les propriétés définitoires de N2, mais aussi celle de N2, qui se dépouille de sa signification littérale et assume une valeur métaphorique dictée par N1 et par le contexte dans lequel il s'inscrit. Ainsi, « grâce à une vision stéréoscopique qui nous oblige à regarder deux termes en un seul coup d'œil, nous opérons une redescription du monde et acquérons de nouvelles connaissances »⁴², d'où la valeur cognitive et le fondement potentiellement ontologique de la métaphore non conventionnalisée, créatrice d'un sens nouveau qui nous invite à repenser les structures régissant le monde et ses entités.

Le « moment sémantique » de l'histoire linguistique de la métaphore voit ainsi s'affronter deux conceptions qui sont à bien des égards opposées, mais qui révèlent néanmoins quelques points de contact. Les théories issues de la sémantique structurale envisagent le processus métaphorique dans une optique substitutive, en continuité avec la doctrine lexicaliste et tropologique de la rhétorique classique et néo-classique : la métaphore est un phénomène figural qui affecte l'unité du mot et plus particulièrement son organisation sémique ; la substitution qu'elle produit entre le signifié attendu et un signifié étranger à l'isotopie du contexte se laisse interpréter par une opération de recomposition sémique visant à identifier un certain nombre de sèmes communs au terme comparé et au terme comparant, et à mettre conjointement entre

⁴⁰ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 289, et encore : « la thèse que je défends ici [...] pose que la suspension de la référence, au sens défini par les normes du discours descriptif, est la condition négative pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence ».

⁴¹ « The literal paraphrase inevitably says too much and with the wrong emphasis. One of the points I most wish to stress is that the loss in such cases is a loss in cognitive content; the relevant weakness of the literal paraphrase is not that it may be tiresomely prolix or boringly explicit-or deficient in qualities of style; it fails to be a translation because it fails to give the insight that the metaphor did. », « La paraphrase littérale en dit inévitablement trop et déplace le focus. L'un des points que je voudrais souligner en particulier c'est que dans ces cas on a une perte sur le plan du contenu cognitif ; la faiblesse la plus significative de la paraphrase littéraire ne réside ni dans ce qu'elle pourrait paraître péniblement prolix ou explicite jusqu'à l'ennui, ni dans un déficit au niveau stylistique ; elle échoue à incarner une traduction car elle échoue à rendre la connaissance que fournit la métaphore » (Nous traduisons) M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 293.

⁴² J. Molino et al., « Problèmes de la métaphore », art. cit., p. 23.

parenthèse les sèmes incompatibles. Les théories interactionnelles opèrent une révolution copernicienne en postulant que l'instance de la métaphore porte sur l'énoncé entier, lequel se compose d'éléments en emploi métaphorique (le foyer) et d'éléments en emploi littéral (le cadre) en interaction réciproque ; de cette interaction, et de la projection sur le cadre d'un certain nombre d'implications associées au foyer, surgit le sens métaphorique, qui renouvelle les représentations catégorielles et induit à réorganiser nos connaissances du monde et les relations entre ses entités. À une conception fixiste et close de la signification s'oppose ainsi une dynamique de construction du sens qui met en avant le rôle fondamental du contexte et fait émerger un tissu de rapports inédits entre des domaines conventionnellement hétérogènes.

En réalité, le clivage qui sépare la théorie substitutive de la théorie interactionnelle n'est pas si profond. Prandi s'attache à démontrer que les deux conceptions ramènent la métaphore à une formule générale qui identifie un terme A par le biais d'un terme B suivant une même opération de catégorisation, puisque dire que B prend la place de A revient implicitement à prédiquer que B est A. Dès lors, la différence semblerait ne concerner que le degré d'explicitation de l'acte métaphorique, puisque

la désignation d'un individu moyennant un nom contient implicitement le même acte de prédication, et donc de catégorisation, que la structure predicative rend explicite : appeler rossignol une fille, c'est impliquer, sinon affirmer, que cette fille est un rossignol. Si cela est vrai, la substitution ne représente qu'une option – l'option la plus pauvre – dans l'horizon de l'interaction⁴³.

D'une façon plus générale, on peut affirmer que ces deux courants épistémologiques sont unis par une même finalité – apporter des réponses aux interrogations que suscitent la nature et le fonctionnement de la métaphore – poursuivie dans une optique exclusivement sémantique, qui n'attache guère d'importance à la forme linguistique, donc à la syntaxe des métaphores⁴⁴, aspect qui en revanche constitue l'angle d'observation privilégié d'autres linguistes, comme Irène Tamba-Mecz et Joëlle Gardes-Tamine.

4.1.2 Le moment syntaxique

Le traitement de la métaphore dans une optique sémantique présuppose que l'on aborde son fonctionnement et les défis qu'elle pose à l'interprétation en se concentrant de façon prioritaire sur le problème de la signification.

Cette approche risque pourtant de méconnaître un fait aussi notoire qu'essentiel : le sens figuré n'est pas une propriété intrinsèque aux items lexicaux qui forment l'inventaire de la langue, il n'est pas répertorié parmi les valeurs sémantiques que les dictionnaires donnent des mots mais apparaît à la suite de la mise en relation d'au

⁴³ M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », art. cit., p. 17.

⁴⁴ « So, to call a sentence an instance of metaphor is to say something about its meaning, not about its orthography, its phonetic pattern, or its grammatical form. (To use a well-known distinction, “metaphor” must be classified as a term belonging to “semantics” and not to “syntax” - or to any physical inquiry about language). » « Par conséquent, appeler un énoncé une métaphore signifie prédiquer quelque chose à propos de sa signification, et non de son orthographe, de ses modèles phonétiques ou de sa forme grammaticale. (Pour utiliser une distinction bien connue, la “métaphore” doit être envisagée comme un terme appartenant à la “sémantique” et non à la “syntaxe”) » (Nous traduisons), M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 276.

moins deux unités dans une configuration syntaxique déterminée, laquelle à son tour ne possède pas de sens figuré préalable mais peut l'acquérir en discours. Comme le souligne Tamba-Mecz, « le sens figuré s'avère donc être un sens relationnel synthétique, résultant de la combinaison d'au moins deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée »⁴⁵. En dépit du point de vue péremptoire de Max Black, l'étude des métaphores et de leur signification ne peut évacuer l'aspect syntaxique et grammatical, puisque toute figure, y compris les figures de mots, ne subsiste et n'est reconnaissable comme telle que si elle est insérée dans un cadre plus large qui instaure un certain type de lien entre ses constituants. En s'opposant à la vision lexicaliste d'une métaphore qui n'affecte que des mots isolés et retranchés du contexte, l'enjeu des contributions qui mettent en exergue la dimension syntaxique du fait métaphorique sera donc d'une part de vérifier s'il existe des configurations ou des structures qui lui seraient propres et qui puissent en déterminer l'identification en discours⁴⁶, et d'autre part d'élaborer une typologie de métaphores à partir des catégories grammaticales auxquelles appartiennent les termes engagés et des contraintes imposées par le cadre syntaxique⁴⁷.

L'article que Joëlle Tamine a consacré à la relation entre métaphore et syntaxe va exactement dans cette direction ; après avoir souligné la nécessité d'élargir le champ d'observation à tous les éléments du cadre phrastique, et non seulement au terme métaphorique, la linguiste porte son attention sur un aspect généralement négligé par les théories sémantiques, à savoir la classe morphosyntaxique des constituants de la métaphore, ce qui l'amène à revisiter la distinction entre métaphores *in absentia* et métaphores *in praesentia*⁴⁸. En effet, si l'on pose comme constituants de base un terme propre (Tp) et un terme métaphorique (Tm), unis par un outil syntaxique de nature variée (R) selon le schéma Tp R Tm⁴⁹, on obtient plusieurs configurations possibles,

⁴⁵ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁴⁶ La finalité ultime d'une théorie syntaxique de la métaphore devrait être en effet la mise en place d'une « grammaire de reconnaissance de la figure » (J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », art. cit., p. 80).

⁴⁷ La première tentative conséquente d'établir une grammaire de la métaphore se doit au travail pionnier de Christine Brooke-Rose (*A grammar of metaphor*, Londres, Secker&Warburg, 1958), auquel sont redevables toutes les contributions plus récentes d'orientation syntaxique. La linguiste élabore une typologie fondée sur les différentes parties du discours et sur les processus combinatoires qui caractérisent les différentes configurations métaphoriques ; elle distingue ainsi les métaphores nominales (présentant à leur tour plusieurs sous-espèces) des métaphores verbales, adjectivales et adverbiales et est amenée à rectifier sa définition de départ de la métaphore, fruit d'une conception substitutive et tropologique, par la mise en valeur des mécanismes d'interaction syntaxique qui la régissent. Malgré l'approche résolument grammatical, certains critiques ont relevé que Brooke-Rose ne se départit pas complètement du point de vue tropologique à la base de sa réflexion, lequel subsiste en filigrane, superposé à l'analyse syntaxique, comme le montre par exemple l'identification d'une catégorie de métaphores « par simple remplacement » (voir à ce propos les remarques de Tamba-Mecz, *op. cit.*, p. 60-61) ; en outre, la linguiste n'approfondit pas suffisamment selon Molino et *al.* les notions de cadre syntaxique et de propriétés et tend à fournir une « justification sémantique à toutes les configurations citées, si bien que la syntaxe n'est jamais envisagée de façon autonome » (J. Molino et *al.* « Problèmes de la métaphore », art. cit. p. 28).

⁴⁸ Dans un ouvrage plus récent, où la linguiste revient sur les enjeux de la métaphore, le rôle des parties du discours pour la distinction entre les deux types de métaphores est réduit au profit de la relation syntaxique : « l'appartenance à telle ou telle partie du discours n'est pas première : ce qui commande la distinction entre les *in absentia* et les *in praesentia* c'est en effet la nature de la relation syntaxique qui joue entre le thème et le phore », J. Gardes-Tamine, *Au cœur du langage : la métaphore*, Champion, 2011, p. 85.

⁴⁹ Voir J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », art. cit., p. 65 sq. Tamba-Mecz considère ce schéma de base comme trop restrictif, car il présuppose que Tm et Tp sont toujours des unités lexicales, alors que l'unité métaphorique peut très bien être constituée par un groupe de mots. En outre, malgré l'approche syntaxique, l'identification d'un terme métaphorique semble indiquer que l'auteure « situe a priori le sens figuré à l'intérieur d'un vocable » (*Le Sens figuré*, *op. cit.*, p. 62-63).

suivant que les termes convoqués appartiennent ou pas à la même partie du discours. Dans le premier cas, les différentes combinaisons (nom-adjectif, nom-verbe, verbe-adverbe, chaque pôle pouvant tour à tour constituer le foyer de la métaphore) donnent lieu à des métaphores *in absentia*, qui sont considérées pourtant sous un angle strictement formel, sans recourir à la notion de substitution⁵⁰, alors que si l'on a affaire à deux noms ou à deux infinitifs (unis par un lien assez lâche, actualisé par la copule *être*, la préposition *de* ou en relation d'apposition), le cadre syntaxique est celui des métaphores *in praesentia*, susceptibles à leur tour d'emprunter plusieurs formulations. On voit ainsi que l'analyse syntaxique permet d'affiner la description des deux grands groupes de métaphores, axée traditionnellement sur le seul critère de la présence ou l'absence du terme comparé dans l'énoncé, et de relever les spécificités de chaque configuration. En effet, l'exposé de Tamine se concentre par la suite sur les énoncés métaphoriques en *être* (*N1 est N2*) et s'attache à démontrer que cette construction prototypique ne constitue pas un cadre unique mais peut assumer au moins trois configurations différentes, aussi bien du point de vue formel que sur le plan des effets logico-sémantiques véhiculés. L'application de critères et de manipulations d'ordre syntaxique, comme la présence et la nature du déterminant devant N2, la possibilité d'insérer le relateur *comme* ou de poser une question en *quel* portant sur le terme figuré, fait ressortir une palette d'emplois non équivalents – allant de l'identification à la classification ou à la qualification⁵¹ – qui non seulement attestent la non interchangeabilité des métaphores en *être*, mais apportent en plus un démenti solide à l'hypothèse, avancée entre autres par Genette⁵², d'une dérivation des métaphores *in absentia* du cadre *N1 est N2* par le biais d'ellipses.

L'optique relationnelle qu'adopte Tamine dans son article n'est pas au fond si éloignée de la théorie interactionnelle dont nous avons rappelé les thèses plus haut. En effet, elle partage avec Black et Ricœur le parti d'étendre la notion de métaphore à l'ensemble formé par le foyer métaphorique et par le cadre (plus ample et incluant aussi les éléments non figurés) ainsi que le rejet du mécanisme de substitution⁵³. Toutefois, ce sont premièrement les relations logico-syntaxiques, unissant les termes en dépit de leur incohérence sur le plan lexical, qui sont au centre de sa réflexion. Son interrogation ne porte pas sur le phénomène de projection ou de transfert de propriétés liées à la signification et aux représentations associées aux constituants, mais sur le sens qu'engendre la relation syntaxique, « l'alliance de signes »⁵⁴ à fondement de la métaphore. L'examen de la syntaxe s'avère donc primordial puisque

⁵⁰ Notion qui selon Tamine est inappropriée pour une double raison : « D'une part, en effet, elle suppose la reconstruction d'un terme propre, alors que dans la seconde catégorie de métaphores *in praesentia* [...] il est présent dans le contexte. La notion de terme propre est alors peu cohérente. D'autre part, elle enferme la métaphore dans une fonction subalterne, puisqu'elle n'est qu'un synonyme plus expressif du terme propre », J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », art. cit., p. 66.

⁵¹ L'effet d'identification se manifeste lorsque N2 est précédé par un déterminant défini (« La mer est ton miroir »), mais on glisse vers un effet de classification si N2 est précédé par un déterminant indéfini (« Mon nom, mon ombre sont des loups »). L'effet de qualification découle en revanche de l'absence du déterminant devant N2 (« Les villes sont fer et causerie lointaine »), voir *ibid.*, p. 67-68.

⁵² Voir G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 164-165.

⁵³ C'est précisément la prise en compte du contexte dans lequel s'ancre le terme métaphorique qui fait voler en éclat l'hypothèse substitutive : « il n'y a pas de figure hors contexte entretenue avec un terme propre une relation sur le mode de la synonymie », J. Gardes-Tamine, *Au cœur du langage*, op. cit., p. 143.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

en l'absence de tout lien préconstruit entre N1 et N2, la syntaxe, à elle seule, impose entre eux une relation, classification, identification, etc., si bien que la figure en définitive repose plus sur le cadre syntaxique que sur les liens sémantiques de ressemblance ou d'analogie que la tradition rhétorique met en avant pour l'expliquer⁵⁵.

La critique de la notion de ressemblance est développée plus longuement par la linguiste dans un autre ouvrage, où la métaphore est définie, *ex negativo*, comme « un rapprochement de signes, reliés par la syntaxe, qui renvoient à des objets entre lesquels n'existe aucune relation autre qu'une éventuelle ressemblance ou analogie perceptive, au demeurant non nécessaire »⁵⁶. L'attention vouée à la dimension syntaxique permet ainsi à l'auteur de récuser quelques idées reçues imposées par la tradition rhétorique : il n'y a aucune comparaison dans l'esprit, comme le soutenaient les rhéteurs, ni de traits communs fixés au préalable ; la relation entre les termes n'est pas à rechercher selon Tamine dans le monde des objets, à un niveau ontologique et extralinguistique, puisqu'elle se constitue grâce à l'interaction et au rapprochement par la syntaxe de termes conflictuels, appartenant à des domaines différents. C'est donc en étudiant d'abord les configurations syntaxiques sur lesquelles s'articulent les énoncés métaphoriques, sans présomption de ressemblance et en balayant au contraire le champ des analogies neutres, des rapports potentiels et insoupçonnés entre les constituants, que le récepteur peut mettre au jour le réseau de ressemblances, ou bien découvrir les nouveaux liens qui se nouent, en aval⁵⁷, entre des « points de référence »⁵⁸ tenus conventionnellement pour distincts mais que la syntaxe pose comme équivalents. C'est pourquoi aussi bien les relations de nature lexicale que l'identification du foyer de la métaphore en tel ou tel terme ne sont pas prioritaires et ont une moindre importance par rapport à l'unité métaphorique qui naît du lien établi entre les termes par la construction syntaxique.

L'enquête d'Irène Tamba-Mecz sur le sens figuré contribue aussi à mettre en lumière l'importance de la syntaxe et du contexte pour l'étude des métaphores. L'adoption d'une optique relationnelle, proche de celle de Tamine et ayant comme elle pour objet le cadre syntaxique global de l'énoncé, amène la linguiste à affirmer que c'est le concert des facteurs grammaticaux, lexicaux et référentiels qui donne naissance à la signification figurée. La dichotomie instaurée par la rhétorique entre sens propre et sens figuré est donc récuser dans la mesure où ce dernier ne se voit plus rattaché à une unité lexicale particulière, comme s'il constituait une acception du mot en question, mais est appréhendé en tant que « signification structurale construite – selon certaines règles – par les locuteurs et liée à des conditions énonciatives définies »⁵⁹, incluant également dans

⁵⁵ J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », art. cit., p. 71-72.

⁵⁶ J. Gardes-Tamine, *Au cœur du langage*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Le propos d'une détection des rapports de ressemblance ou d'analogie qui s'effectue en aval du processus métaphorique, et non en posant ces analogies comme étant préexistantes aux objets rapprochés, se fonde sur la reprise de la distinction latine entre la *translatio*, le mécanisme a priori du transfert de sens, et le *translatum*, le résultat cognitif et textuel dudit transfert. Sa position est encore proche des travaux de Black et de Ricœur lorsqu'elle affirme la valeur heuristique de la métaphore : « La métaphore met en évidence des traits, qui d'ailleurs existaient peut-être, qui constituaient des analogies neutres, en attente d'activation, en arrière-plan, et elle a ainsi une dimension heuristique », *ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 96

⁵⁹ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, op. cit., p. 36.

sa composition des éléments non figurés.

L'approche de Tamba-Mecz se veut néanmoins plus complète en ce que sa description n'a pas pour objet la métaphore ou une figure⁶⁰ en particulier – bien que la majorité des exemples de son corpus soient des énoncés métaphoriques ou comparatifs – mais porte plus généralement sur le sens figuré en tant que phénomène linguistique doté d'une structure stable, d'une "grammaire", à l'élaboration de laquelle concourent des aspects syntaxiques, référentiels et sémantiques. À la différence de Tamine, pour qui la catégorie grammaticale des constituants représente un aspect distinctif et constitue le point d'ancrage de la discrimination entre métaphores *in absentia* et métaphores *in praesentia*, l'auteure relativise le rôle des facteurs catégoriels dans la construction du sens figuré, en arguant notamment que même au sein d'une seule classe les éléments affichent souvent des comportements non homogènes et des divergences structurelles, ce qui met en cause le bien-fondé et l'utilité d'une typologie des métaphores bâtie sur les catégories grammaticales et ne permet pas surtout d'aboutir à une description plus générale, invariante, des énoncés figurés.

L'analyse comparative de nombreuses figures s'avère ainsi un chemin plus sûr pour dégager deux premiers traits constitutifs du sens figuré, l'un d'ordre lexical (« la présence d'au moins deux termes »), l'autre d'ordre relationnel (« l'union de ces termes par une relation logico-sémantique »), auxquels vient s'ajouter une troisième composante, soit « le point d'ancrage référentiel de la figure »⁶¹, le référent extralinguistique auquel se rapporte l'expression figurée. L'identification de ces trois constantes permet ainsi à l'auteure de passer au crible l'écheveau de facteurs à l'origine du sens figuré, et de séparer notamment la dimension grammaticale et syntaxique du plan rhétorique et sémantique, abordé en fin d'ouvrage. C'est donc dans la partie consacrée à l'analyse linguistique que Tamba-Mecz conduit un examen minutieux des nombreuses configurations susceptibles d'engendrer une valeur figurée ; l'étude conjointe des différents types de jonctions (anaphorique et morpho-syntaxiques) et de la nature des éléments engagés, ainsi que des relations de dépendance ou d'interdépendance inhérentes aux différentes catégories grammaticales permet de mettre en évidence la variété de combinaisons et de nuances subtiles qui différencient les constructions figurées, ainsi que l'aptitude plus ou moins grande de certains cadres syntaxiques à servir de support à la figuration⁶². L'intérêt de cette enquête réside non seulement dans l'abondance et la précision des remarques mais surtout en ce qu'elle permet une évaluation objective du rôle que joue la syntaxe dans le processus de figuration. L'auteure constate en effet que les relations syntaxiques ne déterminent pas toujours la structure sémantique des énoncés figurés, puisque le processus de figuration dépend prioritairement « de la mise en rapport d'unités lexicales, qui renvoient à des représentations distinctes d'une réalité socioculturelle donnée »⁶³, la jonction syntaxique étant dès lors l'étincelle nécessaire mais finalement étrangère à la « réaction sémantique »⁶⁴ entre les termes. De surcroît, la

⁶⁰ Elle donne une définition opératoire, très large de la figure, soit « tout énoncé caractérisé par la propriété sémantique d'évoquer une signification figurée » (*ibid.*, p. 28), même si les exemples cités tout au long de l'étude autorisent à croire que l'expression par excellence du sens figuré et de ses mécanismes est la métaphore.

⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

⁶² Parmi les configurations les plus exploitées, l'auteure signale « la liaison d'un verbe (ou plus rarement d'un adjectif ou d'un substantif déverbal) avec un groupe de deux noms joints par *de* », et celles qui « incluent un verbe, un complément adnominal introduit par *de* ou un tour comparatif », *ibid.*, p. 104-105.

⁶³ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴ *Ibid.*

syntaxe joue indiscutablement un rôle essentiel pour la mise en œuvre du sens figuré dans un énoncé mais elle n'en est jamais une composante définitoire et nécessaire, puisqu'il n'existe pas de cadres syntaxiques qui seraient spécifiques des réalisations figurées et qui pourraient fonctionner comme de critères de reconnaissance et de démarcation⁶⁵.

Ces observations très nettes n'entraînent pas pour autant une relativisation de la place qui doit être dévolue à la syntaxe dans l'interprétation du sens figuré, puisque le véritable enjeu de l'ouvrage n'est pas tellement d'évaluer si la syntaxe fournit des paramètres différentiels pour l'identification des figures en discours, mais plutôt de circonscrire son rôle au sein d'une « structure sémantique complexe, qui se définit par ses propriétés relationnelles internes »⁶⁶. Il s'avère donc indispensable de coupler l'analyse syntaxique pure, qui se maintient à un niveau abstrait, linguistique, à la dimension référentielle⁶⁷ et énonciative où le sens figuré se construit véritablement, ainsi qu'aux représentations tenant à la nature sémantique des items lexicaux impliqués. La redéfinition de la « composante rhétorique des figures » comme étant l'ensemble de « propriétés sémantiques qui caractérisent la signification figurée attachée à une structure énonciative et repérables au niveau lexico-syntaxique de l'énoncé »⁶⁸ permet de mieux saisir la conception synthétique du sens figuré prônée par l'auteure, ainsi que le lien inextricable qu'unit les effets de sens attribuée aux figures par la tradition (et que Tamba-Mecz repense en les regroupant dans trois types de procédés, amplification, qualification par identification ou par transfert de propriétés⁶⁹) aux mécanismes lexico-syntaxiques qui les supportent et les actualisent dans une situation énonciative donnée.

Ce rapide survol a montré que les recherches d'orientation syntaxique partagent une même faiblesse, à savoir l'impossibilité de repérer des configurations syntaxiques spécifiques et distinctives, susceptibles de faciliter la reconnaissance des métaphores et d'expliquer ce qui détermine la portée figurative d'un énoncé. Toutefois, il ne s'agit pas à nos yeux d'un constat d'échec, puisqu'au contraire cette admission entraîne une considération importante au sujet de la notion d'écart, principe inébranlable des rhétoriques anciennes et modernes : si les métaphores se construisent à partir des cadres syntaxiques ordinaires du langage, il s'ensuit que le concept d'écart n'a, sur un plan syntaxique, aucune raison d'être, ni non plus l'opposition classique entre sens propre et sens figuré, car il n'existe pas de constructions syntaxiques figurées qui entreraient en concurrence avec les configurations littérales. Il nous semble donc un peu expéditif de rabaisser les théories syntaxiques au rang de « parenthèse épistémologique »⁷⁰, puisque leur apport à la description de la métaphore

⁶⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Tamba-Mecz fonde la conception référentielle des énoncés figurés sur quatre paramètres, de nature sémantique et morphosyntaxique : « 1. Les propriétés notionnelles qui servent à définir les unités lexicales ; 2. Les propriétés morphosyntaxiques de ces mêmes unités ; 3. L'ordre impliqué par la jonction anaphorique et les diverses relations syntaxiques ; 4. L'agencement des prédéterminants nominaux » (*ibid.*, p. 116-117). Encore une fois, ces aspects ne sont pas exclusifs et spécifiques du sens figuré.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁹ Ces trois procédés donnent lieu à différentes sortes de sens figuré : intensif, bitensif, extensif de transfert et sylleptique, qui relèvent tous de schèmes de l'imaginaire humain, voir *ibid.*, p. 143-185.

⁷⁰ G. Kleiber, « Introduction » à *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, *op. cit.*, p. 8.

et des figures en général est loin d'être négligeable. Les études citées ont démontré que, si la syntaxe ne suffit pas à elle seule pour rendre compte du processus métaphorique dans sa globalité, elle s'avère néanmoins une « composante obligatoire de toute construction figurée »⁷¹, l'élément catalyseur qui permet l'actualisation des figures en discours et oriente l'identification et l'interprétation des relations logico-sémantiques qui s'établissent entre les termes. Aussi bien Tamine que Tamba-Mecz mettent l'accent sur la dimension interactionnelle et synthétique du sens figuré, et métaphorique, qui s'origine dans et par les rapports que des termes hétérogènes tissent entre eux et avec les autres éléments du cadre syntaxique et énonciatif qui les accueille, rapport dont la nature (analogique ou autre) ne peut être déterminé qu'en aval, par l'examen du *translatum*, du résultat linguistique dans lequel s'incarne le processus métaphorique.

4.1.3 Le moment « pragmatique » : théories pragmasémantiques et cognitivistes

Nous abordons à présent quelques contributions qui marquent le retour en force d'une « pragmatique puissante et conquérante »⁷² dans le panorama des métaphorologies contemporaines. Afin de mieux préciser ce que les linguistes entendent par pragmatique de la métaphore, il convient d'abord de rappeler que l'interprétation d'un énoncé métaphorique pose essentiellement deux problèmes : l'identification des caractéristiques qui permettent de reconnaître comme telle une métaphore et de l'opposer aux énoncés littéraux, et ensuite – mais tout se joue évidemment de façon simultanée – l'explication du sens métaphorique lui-même, la compréhension de son fonctionnement logico-sémantique et du message qu'il communique.

Comme nous l'avons vu plus haut, la première étape est appréhendée par les linguistes de façon négative et coïncide en général avec le constat d'une impertinence, d'un écart que la métaphore produit au niveau de la cohérence de l'énoncé et que nous avons appris être essentiellement de nature sémantique, puisque le cadre syntaxique ne fait jamais l'objet d'entorses ou de violations. En revanche, plusieurs démarches sont proposées pour rendre compte de la deuxième étape, positive en ce que l'on essaie de ramener l'anomalie dans les bornes de l'explicable et de rétablir une signification cohérente par-delà l'incompatibilité des termes. L'approche pragmatique remet à l'honneur le sujet récepteur et les stratégies interprétatives qu'il doit mettre en œuvre pour déceler ce que son partenaire a voulu signifier en employant une métaphore, et plus spécifiquement les raisons qui l'ont poussé à se servir d'une formulation apparemment incohérente⁷³. Comme l'assure Searle, l'investigation du fait métaphorique doit pouvoir expliquer pourquoi il est possible qu'un locuteur affirme « S est P » et communique en même temps « S est R », soit autre chose que ce que sa phrase signifie littéralement⁷⁴.

⁷¹ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, op. cit.

⁷² G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne », art. cit., p. 8.

⁷³ L'essentiel de l'approche pragmatique tient dans une liste de questions précises, focalisées sur la dimension communicative et intersubjective du processus métaphorique : « Dans quelles situations un locuteur peut-il utiliser une métaphore ? Quelle est son attitude lors d'un tel emploi ? Quelles sont ses connaissances, ses intentions ? Quelles présomptions a-t-il sur les connaissances de l'interlocuteur ? Quelle est l'attitude de l'interlocuteur ? Ses connaissances ? etc. », G. Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragmasémantique*, Klincksieck, 1984, p. 124.

⁷⁴ J. Searle, *Sens et expression*, Les éditions de minuit, 1982, p. 129. L'énoncé littéral (S est P) est appelé par Searle « word or sentence meaning » (sens du mot ou de la phrase), alors que la signification indirecte (S is R) représente le

La métaphore est ainsi appréhendée comme une espèce particulière d'acte de langage, manifestement indirect, qui met en jeu de multiples facteurs : les lois langagières, le principe de coopération entre les interlocuteurs, les connaissances d'univers qu'ils partagent et leur expérience du réel.

Avant de mentionner les théories pragmatiques pures, nous voudrions exposer les aspects les plus intéressants d'une réflexion qualifiée par Georges Kleiber de pragmasémantique⁷⁵, en ce qu'elle reconnaît la source de la métaphore en une anomalie de type sémantique, mais se situe dans une perspective résolument pragmatique pour ce qui est de son interprétation. Il est en effet irrécusable selon Kleiber que la métaphore porte atteinte à la structure logico-sémantique des énoncés, puisqu'elle trouble le rapport entre le sens et la référence et, de façon corollaire, crée un décalage, un hiatus entre le sens qu'un énoncé possède pour le locuteur qui l'émet et le sens dénotatif saisi par l'interlocuteur. D'où le constat préliminaire qu'« en cas de métaphore il y a toujours un terme ou un groupe de termes qui ne fait pas partie de la classe référentielle déterminée normalement par le sens de ce terme ou groupe de termes »⁷⁶. Parmi les nombreuses étiquettes que les linguistes ont forgées pour caractériser cette constante⁷⁷, l'auteur choisit de qualifier l'incorrection métaphorique en termes de « déviance », notion qui pourtant ne recoupe pas tout à fait le concept d'écart légué par la rhétorique classique ; en effet, l'intégration d'un tel phénomène dans la description du processus métaphorique ne revient nullement selon Kleiber à postuler l'exception et l'éloignement des métaphores par rapport à un prétendu usage courant, mais à souligner simplement que leur fonctionnement se distingue du fonctionnement des énoncés ordinaires, et que leur identification passe inévitablement par la reconnaissance et la détermination de cette déviance⁷⁸.

Le repérage pur et simple de la « défektivité »⁷⁹ inhérente aux métaphores représente ainsi une étape obligatoire sur le chemin de l'interprétation, nécessaire mais non suffisante, puisqu'une fois admis que déviance il y a, il reste encore à préciser en quoi consiste exactement ce phénomène et dans quelles conditions il se manifeste. Pour Kleiber, le concept de déviance ne peut être appréhendé qu'en termes de « délit catégoriel » ou de « catégorisation induite »⁸⁰, puisque l'interprétation métaphorique se déclenche lorsque, dans un énoncé, un constituant est inclus dans une catégorie sémantique ou référentielle à laquelle il n'appartient pas normalement. Afin de mieux éclaircir ce point capital, il nous semble important d'opérer un détour par la typologie de la métaphore que Kleiber établit dans son article « Métaphores et vérité », où il s'attache à circonscrire les trois « structures sémantico-logiques basiques »⁸¹ qui, une fois reconnues comme déviantes,

« speaker's utterance meaning » (sens de l'énonciation du locuteur) ; même si formellement P est différent de R, pour atteindre le sens indirect de l'énonciation il faut obligatoirement passer par son sens littéral, voir p. 123.

⁷⁵ Nous nous référons aux nombreux travaux de G. Kleiber, parmi lesquels nous avons consulté notamment, « Métaphores et vérité », *Linx*, n. 9, 1983, p. 89-130 ; « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », art. cit., p. 123-163 ; « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue Française*, n. 101, 1994, p. 35-35 ; « Une métaphore qui ronronne n'est pas un chat heureux », art. cit., p. 83-134.

⁷⁶ G. Kleiber, « Métaphore et vérité », art. cit., p. 91.

⁷⁷ L'auteur en donne un riche florilège dans l'introduction de son article et cite notamment les appellations suivantes : prédication impertinente, attribution insolite, rupture avec la logique, de contradiction avec la logique, incompatibilité, violation de traits... Voir *ibid.*, p. 89.

⁷⁸ Voir G. Kleiber, « Métaphore : le problème de la déviance », art. cit., p. 35-37.

⁷⁹ Terme que Kleiber emprunte à Searle, voir *Sens et expression*, *op. cit.*

⁸⁰ G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne... », art. cit., p. 116 et *passim*.

⁸¹ Id., « Métaphores et vérité », art. cit., p. 94-97.

déterminent la mise en œuvre de certaines stratégies explicatives de la part de l'interlocuteur. L'auteur identifie ainsi une structure prédicative d'appartenance ou inclusion, correspondant *grosso modo* aux métaphores nominales du type *X est un/ des N* ; une structure prédicative d'attribution, réalisée par les métaphores adjectivales du type *X est Adjectif* ; enfin, une structure prédicative d'action propre aux métaphores verbales dont la forme canonique est *SN+V*. L'incorrection peut être déterminée selon l'auteur à partir de l'examen du sens littéral et des conditions sous lesquelles un énoncé est déclaré vrai, faux ou bien ni vrai ni faux ; ainsi, une phrase comme « cet homme est un lion » résulte fautive d'un point de vue sémantico-logique car les deux termes impliqués sont incompatibles sur le plan des catégories respectives d'appartenance (l'item *homme* ne peut pas figurer parmi les items de la catégorie des lions).

Les métaphores nominales s'avèrent donc sémantiquement déviantes en ce qu'elles prédisent l'appartenance d'un élément à une classe qui n'est pas la sienne propre, et obligent néanmoins le récepteur à accepter comme vraie, ou tout au moins comme possible, une opération de fautive catégorisation. Il faut pourtant préciser que la vériconditionnalité d'un énoncé ne dépend pas uniquement de critères d'ordre sémantique et de « restrictions sélectionnelles »⁸², puisqu'il existe des formulations d'inclusion comme « Paul est un lion » qui ne peuvent faire l'objet d'une lecture métaphorique que si le terme X (Paul) réfère à un objet étranger à la catégorie des lions. La déviance qui caractérise les énoncés métaphoriques d'inclusion touche ainsi non seulement les catégories sémantiques mais aussi les catégories référentielles ; par conséquent, elle peut être inscrite *a priori* dans la structure de l'énoncé, comme le montre le premier exemple, ou bien résulter de facteurs contingents liés à la détermination des référents en contexte⁸³. Dans le cas des métaphores adjectivales la déviance ne prend pas la forme d'une incompatibilité catégorielle mais concerne l'application d'une propriété à un terme qui en général n'est pas censé la posséder ; Kleiber parle plus précisément de « violation du rang d'applicabilité »⁸⁴, car la propriété X signifiée par l'adjectif, et que l'on présuppose vraie quand elle s'applique à des entités d'un certain rang, qualifie un terme qui ne fait pas partie de ce rang, comme dans l'exemple construit « le sapin est triste ».

Quel que soit le type de déviance relevé, la métaphore se configure selon Kleiber comme un phénomène de sens indirect, ou plus exactement de « référence indirecte »⁸⁵ ; en effet, le locuteur construit le référent de sa phrase en utilisant des mots dans leur sens littéral, mais ce que ces mots dénotent en cette circonstance ne coïncide pas avec l'état de choses qu'elles signifient conventionnellement. De la sorte, il accomplit un acte de dénotation indirecte qui fait état d'une double spécificité, « à savoir que premièrement il s'agit une violation référentielle [...] et deuxièmement que celle-ci se place au niveau des expressions prédicatives »⁸⁶.

⁸² *Ibid.*, p. 107 et *passim*.

⁸³ Kleiber précise cette distinction capitale en arguant que l'interprétation métaphorique de l'énoncé « Max est un bébé » dépend à la fois de contraintes référentielles (elle n'est possible que si le référent de Max est un adulte, un chien ou n'importe quelle entité sauf un bébé) et pragmatiques, puisque le locuteur présuppose, ou parie, que son partenaire connaît la classe référentielle d'appartenance de Max, condition essentielle pour que le sens métaphorique que le premier attribue à son propos puisse être saisi par l'autre. Voir *ibid.*, p. 107-108.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁵ G. Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », art. cit., p. 154.

⁸⁶ Voir *ibid.*, p. 155. Nous signalons à ce propos les objections de Catherine Détrie relativement à l'indirection de l'acte

La déviance métaphorique reposant, comme nous venons de le voir, sur un mécanisme de catégorisation non conventionnelle, Kleiber affirme que l'interprétation de l'incohérence passe nécessairement par une « stratégie comparative de reconnaissance pragmatique »⁸⁷, et ce aussi bien dans les métaphores nominales qu'adjectivales⁸⁸ ou verbales. C'est seulement en identifiant les traits identiques qui permettent aux deux éléments convoqués d'être rangés dans une même classe que le récepteur peut surmonter la fausseté littérale de la prédication métaphorique et accéder au sens impliqué par l'auteur de la métaphore. Il s'ensuit donc que

le modèle de la comparaison est le seul qui permette à l'interlocuteur de résoudre l'antinomie posée par une prédication d'appartenance déviante pour cause d'incompatibilité catégorielle, parce qu'il répond aux deux volets antagonistes de la non identité et de l'identité : d'une part, il présuppose obligatoirement la non identité (Voir *x ressemble à un Y* n'est vrai que si *x* n'est pas un *y*), de l'autre, il postule également l'existence de traits communs (*x ressemble à y* n'est vrai que si *x* partage des traits en commun avec un *y*).⁸⁹

Le vecteur de la ressemblance ou de l'analogie, sur lequel la tradition fonde depuis des millénaires l'interprétation de la métaphore, est donc repensé en profondeur par Kleiber ; il reconnaît sa validité non pas en tant que fait intrinsèque au sens de l'énoncé, ou inscrit dans l'opération de *translatio*, mais en tant que « conséquence directe de sa caractérisation sémantique de catégorisation déviante »⁹⁰, soit comme étant le résultat de la métaphore elle-même. C'est en comparant le modèle de la catégorie et le modèle de l'occurrence – élaborés à partir de traits linguistiques (traits sémantiques définitoires ou saillants) et extralinguistiques (connaissances d'univers partagées par les interlocuteurs) – que le récepteur calcule les aspects qui justifient l'inclusion de l'occurrence N dans la catégorie d'appartenance de X.

Le recours à la notion de comparaison et de traits communs rend nécessaire une mise en perspective de l'approche sémantico-pragmatique prônée par Kleiber vis-à-vis de ce qu'il appelle les « solutions sémantiques intégrées », à savoir les théories substitutives, interactionnelles ou comparatives de la métaphore. Dans plusieurs de ses travaux l'auteur s'attache à montrer les insuffisances des unes et des autres, en arguant notamment que – en raison même du caractère ouvert et polysémique du processus – le repérage de traits identiques justifiant la catégorisation induite provoquée par la métaphore ne débouche pas toujours sur un

prédicatif métaphorique, qu'elle admet uniquement si l'on se place du côté du récepteur, qui perçoit effectivement une déviance sémantique ou logique et essaie de la surmonter par une stratégie interprétative ; le locuteur, de son côté, « cherche non pas à représenter un état de choses, mais son propre rapport aux choses qu'il appréhende, et pour lesquelles il sollicite une forme linguistique qui manifeste au mieux l'adéquation entre le mot et la chose perçue », C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 126 et *infra*, § 4.1.5.

⁸⁷ G. Kleiber, « Métaphores et vérité », art. cit., p. 116.

⁸⁸ L'auteur précise que dans le cas des métaphores adjectivales la mise en œuvre de la stratégie comparative se fait en deux temps, puisque l'on a affaire à l'application induite d'une propriété à un terme qui ne la possède pas. D'abord, le récepteur doit comprendre en quelle mesure la propriété X peut être attribuée à N et accepter que ce N peut posséder ladite propriété dans une circonstance particulière, étant donné que le locuteur la lui confère. Ensuite, il recourt au modèle analogique, en l'appliquant toutefois non pas au sujet et au prédicat de l'énoncé, mais à la confrontation entre la propriété X de N et l'état dans lequel se trouvent d'autres entités lorsqu'elles sont qualifiées de X. Ainsi, dans l'exemple du « sapin triste » cité précédemment, « la comparaison déclenchée par le sens de l'attribution de propriété déviante s'établit entre une propriété (ou un état) que peuvent avoir les sapins et la propriété triste que peuvent avoir les hommes. Pour trouver le sens métaphorique de ce sapin est triste, l'interlocuteur pose une relation analogique entre l'état dans lequel est le sapin et l'état dans lequel sont les hommes lorsqu'ils sont tristes ». *Ibid.*, p. 121.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁰ G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne... », art. cit., p. 133.

substitut disponible et clairement définissable, limitation qui suffit pour miner les fondements de la conception substitutive, trop attachée à « la détermination a priori des différents sens figurés possibles »⁹¹. Les théories comparatives, que ce soit dans leurs variantes fortes ou faibles, butent sur un obstacle similaire. Tant la démarche fondée sur l'analyse componentielle – finalisée à faire ressortir les sèmes communs sous-jacents au rapprochement – que la tentative de ramener la métaphore, par des manipulations syntaxiques, à la forme d'un « énoncé comparatif non saturé »⁹², ont certes l'avantage de souligner le rôle primordial de la ressemblance dans le processus métaphorique, mais elles échouent dans leur prétention d'inscrire la comparaison en amont et non en aval de l'interprétation, d'en faire une composante du sens métaphorique et non simplement l'outil interprétatif à mobiliser pour appréhender ce sens. Autrement dit, « l'interprétation métaphorique n'est pas à "régler" dans une composante sémantique, mais doit être prise en charge par un moteur d'inférence pragmatique »⁹³, puisque l'émergence des traits partagés s'impose au récepteur *a posteriori*, par la structure sémantico-logique déviante de la métaphore elle-même.

La réflexion de Kleiber apparaît ainsi innovante à bien des égards ; non seulement il replace les problématiques de la métaphore dans une perspective pragmatique et intersubjective, qui fait de la figure un enjeu de la communication et de son bon déchiffrement un gage de la réussite de l'échange, mais il redéfinit surtout le point crucial de l'impertinence métaphorique grâce à la notion de déviance catégorielle, ainsi que la relation entre métaphore et comparaison, cette dernière constituant le calcul stratégique sollicité par la structure formelle du *translatum* métaphorique et nécessaire pour en démêler l'apparente incongruité logique et référentielle.

Une autre contribution importante dans le cadre de la pragmasémantique nous vient de la théorie des tropes proposée par Michele Prandi dans sa *Grammaire philosophique des tropes*⁹⁴. Comme le titre l'indique, le linguiste se propose d'aborder les anciennes *figurae verborum* en alliant le regard du grammairien au regard du philosophe, ce qui l'amène à cerner à la fois les spécificités formelles et sémantiques des tropes, et les répercussions qu'ils entraînent au niveau de notre organisation conceptuelle du monde.

Prandi part du principe que les tropes appartiennent à l'ensemble des énoncés contradictoires, mais, loin de les considérer comme des expressions défectueuses et d'entériner par là le « préjugé épistémologique qui renforce les poétiques et rhétorique de l'écart »⁹⁵, il identifie le siège de la contradiction dans un conflit de nature conceptuelle, ou si on veut dans un conflit entre concepts, que les tropes expriment par le biais d'une forme grammaticale spécifique. L'examen de la forme interne qu'assume le conflit, négligé par la plupart des tropologies, s'avère dès lors primordial pour l'étude des expressions tropiques ; celle-ci permet, d'une part, de

⁹¹ *Ibid.*, p. 86.

⁹² L'énoncé comparatif est non saturé s'il n'exprime pas le *tertium comparationis* à la base du rapprochement, comme dans « Paul est comme un lion ». L'avantage de ces structures sur leurs homologues saturées, où on met en relief les sèmes communs, est de préserver « le côté créatif, subjectif, variable du processus métaphorique » sans imposer d'interprétation balisée, voir *ibid.*, p. 91.

⁹³ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁴ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les éditions de minuit, 1992.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

caractériser les tropes dans leur spécificité vis-à-vis des énoncés ordinaires, et d'autre part elle détermine aussi les stratégies interprétatives indispensables à la résolution de la contradiction conceptuelle. L'auteur établit ainsi une classification préliminaire des tropes d'après la classe grammaticale d'appartenance des constituants et la fonction qu'ils remplissent, aussi bien dans le domaine des expressions prédicatives que des expressions nominales. Il différencie les tropes ponctuels, formés par une expression référentielle saturée (par exemple, un nom métaphorique en position de sujet, comme la désignation « un rossignol » employée pour référer à « une fille ») des connexions tropiques, où le foyer du trope est constitué par un terme non saturé – par exemple un verbe (« la bise pleurait »), un adjectif (« Mon âme est fêlée ») ou encore un substantif en position de prédicat (« Ma mère est un champ de blé ») – et se voit apparié à des « partenaires référentiels non solidaires »⁹⁶. Ces remarques d'ordre grammatical permettent de redéfinir sur une base purement formelle les frontières entre métaphore, métonymie et synecdoque ; en effet, si tous les tropes peuvent occuper la place du désignateur nominal en fonction référentielle, seule la métaphore accède librement à la position prédicative, quasiment interdite aux autres tropes, et peut s'articuler autour d'un foyer verbal ou adjectival⁹⁷. Qui plus est, nous verrons plus bas que la forme interne par laquelle se fait jour le conflit conceptuel est distinctive pour l'interprétation, car elle peut déclencher une démarche axée sur la substitution d'un double virtuel cohérent, ou bien bloquer cette option et provoquer une lecture interactionnelle.

Tout comme la notion de déviance théorisée par Kleiber, le conflit conceptuel que théorise Prandi est indissociable des structures sémantico-logiques par lesquelles il accède à l'expression, si bien que le trope, dans son fonctionnement général, est défini comme « la mise en forme linguistique d'un conflit entre concepts ou entre sphères conceptuelles. Son instrument canonique est l'incohérence dans le contenu complexe de l'énoncé, la rupture d'isotopie, la contradiction »⁹⁸. L'identification du principe d'existence des tropes dans une connexion linguistique entre concepts contradictoires implique un élargissement du cadre de l'expression tropique du mot isolé à la phrase entière et, par voie de conséquence, le rejet de la conception néoclassique du trope comme transfert de sens vertical d'un mot à l'autre, parti qui situe la grammaire de Prandi dans le sillage de l'approche interactionnelle de Black et Ricœur. Il s'ensuit que la signification contradictoire et tropique d'un énoncé tel que « la lune rêve », cité à plusieurs reprises par l'auteur, découle non de l'existence d'un prétendu équivalent littéral qui remplacerait le verbe *rêver*, foyer de la métaphore, mais uniquement de ce que le verbe se trouve connecté à un sujet qui n'est pas ontologiquement compatible avec lui. L'incohérence naît donc d'une violation des présuppositions ontologiques du récepteur, qui se voit confronté à une prédication grammaticalement correcte mais brouillant la frontière conceptuelle entre les catégories des êtres humains et

⁹⁶ *Ibid.*, p. 79. Les exemples cités sont empruntés à l'auteur. Cette distinction rappelle d'ailleurs le classement de Fontanier, qui isole les tropes en un seul mot des tropes en plusieurs mots mais se cantonne à une perspective lexicaliste, sans prendre en compte l'articulation formelle globale des énoncés.

⁹⁷ Ce privilège de la métaphore découle de son pouvoir de qualification conceptuelle du référent, qui s'exerce une fois qu'on surmonte le conflit entre le référent visé et le désignateur métaphorique censé l'identifier. « Grâce à ce régime conceptuel, la métaphore partage avec les désignateurs cohérents le droit d'occuper librement tant la position référentielle que la position prédicative ». (*Ibid.*, p. 88). En revanche, les expressions nominales métonymiques ou synecdochiques n'assurent pas la qualification conceptuelle du référent mais se bornent à mettre en évidence la relation interne ou externe qui lie l'objet à l'une de ses parties.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

des non-humains.

Prandi souligne à ce propos que les facteurs formels et les facteurs conceptuels constituent deux paliers à la fois enchevêtrés et autonomes dans la construction des tropes ; les éléments d'une phrase entretiennent en effet des relations fonctionnelles – qui relèvent de l'articulation structurale et des restrictions combinatoires d'ordre lexical ou syntaxique – et des relations notionnelles, qui émanent du « tableau conceptuel » et règlent l'articulation des contenus en fonction des catégories ontologiques qui structurent notre monde⁹⁹. On peut observer que les deux plans opèrent de façon complémentaire mais ne se recouvrent pas tout à fait, puisque si dans l'exemple « l'homme rugit » c'est au niveau des paradigmes lexicaux que se manifeste la transgression tropique (l'emploi du verbe *rugir*, restreint à un sujet animal, affecte exceptionnellement un sujet humain), dans le cas d'un énoncé comme « la lune rêve » l'absence de restrictions formelles internes à la langue n'empêche pas pour autant que les contenus exprimés violent des restrictions d'ordre ontologique (aucun sujet inanimé n'accomplit d'activité onirique) et rendent ainsi nécessaire un travail d'inférence qui puisse justifier la connexion. De surcroît, si pour le premier exemple le lexique fournit un substitut cohérent du foyer métaphorique, solidaire avec le sujet (tel le verbe *hurler*), le verbe *rêver* ne possède aucun équivalent linguistique corrélatif qui puisse rendre compte, de façon cohérente, de l'action accomplie par son sujet. La catégorisation contradictoire propre aux tropes se manifeste ainsi à deux degrés différents : soit elle touche un état de choses « préalablement soumis à une catégorisation linguistique »¹⁰⁰, soit elle affecte directement notre image du monde.

L'analyse des mécanismes notionnels et fonctionnels à la base du conflit conceptuel amène l'auteur à approfondir ultérieurement la forme interne du conflit et à proposer une nouvelle typologie de tropes, qui nous invite à repenser les notions de substitution et d'interaction et surtout la frontière censée les séparer. En s'appuyant sur une métaphore à pivot verbal remplaçable (« la mer mugit »), Prandi remarque que l'interprétation peut se focaliser soit sur la recherche de la contrepartie littérale, et absente, du foyer verbal *mugit*, soit sur l'interaction syntagmatique entre le verbe et son sujet. En dépit des différences apparentes, Prandi affirme qu'il est erroné de considérer les deux options comme alternatives, puisque leurs interprétations s'appuient sur des structures tropiques opposées : la première privilégie l'axe paradigmatique et analyse de façon préférentielle « le comportement des expressions nominales tropiques ponctuelles en position référentielle »¹⁰¹, la seconde se concentre sur les structures tropiques *in praesentia* où la connexion formelle

⁹⁹ D'où la différence entre cohérence textuelle et cohérence conceptuelle, qui explique la distinction entre les énoncés tropiques et les énoncés contradictoires non-tropiques du type « elle m'aime et ne m'aime pas » : « La cohérence conceptuelle se fonde sur un système de critères qui sont à la fois externes au texte et stables dans le temps. La cohérence formelle repose sur le principe de non contradiction. Les critères de cohérence substantiels, qui gouvernent la cohérence des contenus conceptuels, forment une ontologie naturelle partagée qui fonctionne comme une véritable grammaire des concepts limitant sévèrement leurs combinaisons admises. Un concept abstrait, par exemple, ne peut pas être versé ; un être inanimé n'est pas censé pouvoir rêver ou répondre à nos questions. La cohérence textuelle, par contre, se base sur un projet communicatif qui est à la fois interne au texte et contingent, lié à la structure spécifique et aux fonctions occasionnelles d'un texte particulier. » M. Prandi, « Une distinction classique reformulée : figures du conflit conceptuel et figures de l'interprétation des messages », *Publiforum*, n. 6, mis en ligne le 05/02/2007, consulté le 30/04/2016, <http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=26>.

¹⁰⁰ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 60. Pour un exposé exhaustif de l'articulation entre relations formelles et notionnelles, voir notamment p. 55-71.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 103.

projette « sur un *figuratum* en position de sujet un *figurans* en position de prédicat »¹⁰². De surcroît, c'est l'opération même de substitution que Prandi présente sous un nouveau jour : si d'une part elle s'avère incontournable puisque l'interprétation du trope passe nécessairement, à un niveau cognitif, par la reconstruction d'un « paradigme associant au trope un désignateur virtuel conceptuellement pertinent du référent visé »¹⁰³, d'autre part il faut se garder de faire de la substitution l'indice d'un écart par rapport à l'usage ordinaire, car elle dépend intrinsèquement de la structure linguistique spécifique des énoncés figurés, et plus exactement de la classe grammaticale à laquelle appartient le foyer (nom, verbe) et de son statut fonctionnel dans l'énoncé (sujet, prédicat).

Dès lors, il convient de distinguer entre les tropes d'invention substitutifs et tropes d'invention non substitutifs. Les premiers présentent des configurations structurales qui admettent le remplacement du terme métaphorique par un double cohérent et équivalent, désignant le même référent (dans le cas des métaphores nominales référentielles) ou le même procès (dans le cas de métaphores à pivot verbal). Les tropes d'invention non substitutifs incluent, de leur côté, toutes les formulations pour lesquelles le répertoire du lexique ne fournit pas de substitut virtuel cohérent systématique, identifiable sous le mode de la synonymie ; c'est le cas des métaphores nominales prédicatives du type *N1 est N2* ou des métaphores verbales sur le modèle de « la lune rêve » cité plus haut. Cette distinction a pour conséquence non négligeable la redéfinition du concept de figure (dans le sens de Fontanier), lequel en vient à coïncider avec la catégorie des tropes d'invention substitutifs : en effet, le trope n'est figure que s'il opère une manipulation d'un état de choses concevable indépendamment et restituable par l'identification d'un double cohérent. En revanche, les tropes d'inventions purs ne sont pas des figures car ils mettent l'interprète face à « des territoires conceptuels vierges » qui ne peuvent être ramenés à une formulation littérale¹⁰⁴ et s'avèrent ainsi porteurs d'une valeur heuristique et cognitive.

En ce qui concerne les métaphores, leur spécificité structurale consistant à provoquer une assimilation, voire une superposition entre objets réciproquement incompatibles, le parcours qui doit guider les inférences au moment de l'interprétation ne peut être que de nature analogique, mais Prandi invite à distinguer entre deux « “types idéaux” de transferts analogiques »¹⁰⁵, l'analogie définie et l'analogie projective, qui déterminent à leur tour le coefficient innovant du trope. La première se fonde sur un « réseau de ressemblances reconnues entre choses et états de choses », et possède une variante conceptuelle, qui évoque l'ensemble de représentations partagées ou culturellement codifiées sur lesquelles s'ancrent des ressemblances de nature stéréotypique¹⁰⁶, et une variante structurale, caractéristique des métaphores substitutives et de tous les tropes-

¹⁰² *Ibid.*, p. 104.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁴ On aura saisi la parenté profonde entre les tropes d'invention non substitutifs et la catachrèse : tous deux participent de la reconfiguration conceptuelle à travers la désignation d'un référent par un terme métaphorique qui ne présente pas de concurrents littéraux ; toutefois, la catachrèse repose sur l'absence de conflit entre le désignateur et l'objet, puisque la contradiction propre au trope a été neutralisée par la lexicalisation de l'expression, alors que le trope d'invention pur « dépourvu de ce dispositif d'atténuation du choc conceptuel qu'est la présence d'un substitut virtuel du foyer, pousse la tension à son degré maximum. » *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁶ Par exemple, le stéréotype du loup féroce ou du lion courageux, voir *ibid.* p. 239. Le concept d'analogie définie conceptuelle reprend de près la notion de « lieux communs associés » qui figurent dans la théorie interactionnelle de Black, voir *supra*, p. 164.

figure, fondée sur les restrictions combinatoires qui règlent le lexique (dans l'exemple « l'homme rugit », la présence du verbe rugir évoque immédiatement, par analogie, son corrélatif fonctionnel cohérent « hurler »). L'analogie projective inclut en revanche l'ensemble de relations potentielles qui se tissent *ex novo* entre le foyer et le cadre, sans ancrage sur des contenus culturellement préétablis, en vertu de la connexion instaurée par la métaphore entre des sphères conceptuelles hétérogènes. Si l'analogie définie se situe en amont du processus métaphorique et en quelque sorte le motive, l'analogie projective est le produit de la métaphore elle-même et du travail inférentiel sollicité par sa structure conflictuelle. La réussite de telles métaphores projectives résulte ainsi moins de « la capacité de l'interprète de reconnaître une analogie [que] sur sa disposition à la produire »¹⁰⁷, à balayer le champ des analogies en attente d'activation, rendues disponibles par le rapprochement inédit des termes.

S'il est évident que seule cette catégorie de métaphores, de par la mise au jour d' « analogies conceptuellement non banales et en principe créatrices »¹⁰⁸, est susceptible d'agir sur l'architecture de nos représentations et de nos idées à travers la détection de rapports inattendus entre les choses, Prandi précise néanmoins que même les métaphores substitutives, fondées sur des analogies consolidées, cachent un potentiel projectif et innovant qui se manifeste si l'interprète ne s'arrête pas au seuil minimum du travail inférentiel – donc à la reconstruction de l'analogie définie – mais s'engage à découvrir des propriétés moins évidentes que le terme métaphorique peut projeter sur le cadre¹⁰⁹. L'opposition entre les deux types d'analogie, et par conséquent entre les différentes formulations métaphoriques, n'est pas étanche et dépend au contraire des déterminations contextuelles et pragmatiques ; de même, la démarcation entre tropes purement substitutifs et tropes innovants fondés sur l'interaction inédite de concepts ne débouche pas sur des interprétations alternatives et concurrentes, mais plutôt sur des approches complémentaires, sélectionnés à l'intérieur d'un *continuum* en fonction de la structure formelle spécifique du trope¹¹⁰.

Cette réflexion très riche et très complexe sur l'univers des tropes présente donc plusieurs points de contact aussi bien avec la théorie interactionnelle qu'avec l'approche pragmasémantique de Kleiber. Avec la première Prandi partage une conception des tropes qui dépasse le cadre du mot et s'étend au réseau de relations que les constituants de l'énoncé entretiennent dans une situation contingente ; le principe d'existence du trope réside précisément dans la contradiction engendrée par la connexion linguistique de concepts incompatibles, mais Prandi consacre une attention plus grande aux articulations structurelles et à la forme interne spécifique de l'énoncé tropique, qui en détermine l'interprétation. Il en arrive ainsi à dépasser le binarisme qui oppose la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Si dans une métaphore éculée comme « l'homme est un loup » il est naturel que « l'analogie définie a de bonnes probabilités de s'imposer [...] grâce à son inertie », on ne peut pas exclure que son insertion dans un contexte spécifique déclenche la possibilité de projeter sur l'homme des qualités du loup moins rebattues et surprenantes. Voir *ibid.*, p. 242.

¹¹⁰ « [...] chaque type structural de trope dispose idéalement d'un éventail caractéristique d'options, dont l'actualisation renvoie aux contingences du champ d'interprétation spécifique. La pression exercée par le foyer sur le cadre – l'effet d'interaction – croît progressivement si nous passons des positions référentielles aux positions prédicatives, des structures paradigmatiques aux structures syntagmatiques et complexes, des types substitutifs aux types non substitutifs, des synecdoques et des métonymies aux métaphores. » *Ibid.*, p. 251.

substitution à l'interaction en montrant que les deux démarches sont finalement complémentaires, et dictées par la structure logico-sémantique du trope. Comme Kleiber, Prandi admet une résolution pragmatique du délit conceptuel, car il reconnaît au trope la faculté de véhiculer un message et une intention communicative, à dégager à travers la mise en place d'un développement inférentiel, qui dans le cas de la métaphore coïncide avec un parcours analogique. Cependant, Prandi distingue entre l'analogie définie – conventionnelle et présente en amont dans les métaphores d'usage – et l'analogie projective, véritablement créatrice et à découvrir en aval du processus métaphorique, distinction qui d'ailleurs confirme la non-homogénéité des métaphores et l'impossibilité d'en donner une description unitaire.

Nous allons maintenant clore cette section consacrée aux approches pragmatiques du fait métaphorique en mentionnant les principes de la théorie cognitive développée par Lakoff&Johnson¹¹¹, qui, dans le *continuum* que nous avons imaginé pour notre présentation des nombreuses théories linguistiques de la métaphore, occupe le pôle diamétralement opposé aux conceptions sémantiques intégrées. Les postulats émis par les deux auteurs marquent en effet le passage d'une conception pragmatique encore "ouverte" à la sémantique à une conception plus radicale qui refuse toute démarcation entre énoncés métaphoriques et énoncés ordinaires. Loin de reconnaître comme fondement du processus métaphorique la manifestation d'une déviance intervenant sur le plan de l'expression linguistique et produisant un conflit d'ordre logico-sémantique, Lakoff&Johnson partent du principe que les métaphores organisent en profondeur notre manière de penser et d'agir. Elles « nous font vivre »¹¹² car elles se révèlent des structures conceptuelles ancrées dans notre expérience culturelle et corporelle du monde, déliées de toute formulation linguistique particulière et au contraire susceptibles d'être verbalisées par un éventail assez ample d'expressions, lesquelles n'ont aucune incidence sur la mise en forme des contenus. La dimension linguistique se voit ainsi subordonnée à la dimension conceptuelle : les métaphores affleurent à la surface du langage car elles existent d'abord sous forme de concepts, dont la systématité est à l'origine de la systématité du langage employé pour les actualiser ; de la sorte, la distinction entre langage littéral et langage figuré – telle que la pose la rhétorique classique – n'a plus raison d'être, puisque même notre parler le plus plane et le plus conventionnel est traversé par des métaphores, qui sont une émanation de notre système conceptuel, lui-même largement métaphorique. Ainsi, « la métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de pensée humaine qui sont en grande partie métaphoriques »¹¹³, ce qui revient à souligner la banalité et le caractère ordinaire des métaphores ; en effet, si elles sont inhérentes à l'organisation de notre univers conceptuel et expérientiel, et si de surcroît aucune incongruité ne les signale en tant qu'objets linguistiques saillants, il s'ensuit qu'elles ne doivent plus être abordées en tant que figure, soit en tant que vecteur de poéticité ou d'expressivité, mais en tant que processus cognitif constitutif de la compréhension et de l'activité humaine.

L'examen de certaines expressions métaphoriques fortement lexicalisées et très fréquentes dans notre

¹¹¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Les éditions de minuit, 1985.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ *Ibid.*, p. 16.

langage quotidien s'avère par conséquent une voie d'accès à la structuration, elle-même métaphorique, de nos concepts et de nos actions, car « l'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre »¹¹⁴. Cette définition montre que pour la théorie cognitive la métaphore réalise toujours un transfert sous-tendu par une relation d'analogie, même si celle-ci ne se joue plus entre deux objets isolés, appartenant à des sphères conceptuelles hétérogènes, mais entre deux domaines d'expérience ; le transfert métaphorique consiste ainsi à projeter le réseau de concepts et d'expressions linguistiques caractéristiques d'un domaine d'expérience familier sur un domaine-cible moins connu ou difficile à cerner, comme il arrive dans l'exemple paradigmatique forgé par les auteurs, « la discussion, c'est la guerre ». Selon Lakoff&Johnson, le langage que nous mobilisons pour définir et comprendre notre expérience de la discussion montre que nous appliquons à celle-ci la structure, ou plus exactement la « *Gestalt* expérientielle »¹¹⁵, du concept de guerre, et cette application a lieu à travers la sélection des traits propres à la guerre qui peuvent être attribués à la discussion, de sorte à conférer à ce concept plus flou – et à l'expérience que nous en avons – une structure systématique, apte à en garantir la cohérence¹¹⁶.

En raison de leur omniprésence dans le système conceptuel, ainsi que de leur faculté d'informer notre expérience d'un domaine au moyen de la *gestalt* d'un autre domaine, ce type de métaphores (« la discussion, c'est la guerre », « le temps, c'est de l'argent ») sont appelées structurales par les auteurs, qui les distinguent de la famille des métaphores d'orientation, ancrées dans notre expérience physique et culturelle du monde et découlant de l'interaction avec notre environnement. Notre perception corporelle, ainsi que notre culture d'appartenance, déterminent de façon systématique l'orientation spatiale de bon nombre d'expériences et assurent leur cohérence interne (c'est-à-dire la cohérence du système de métaphores associées à un concept donné) et externe (l'orientation cohérente des différents concepts), ce qui fait que dans notre système conceptuel les sentiments de bonheur ou de santé sont orientés vers le haut, tandis que des concepts négatifs comme la mort ou le malheur ont une orientation vers le bas¹¹⁷. On se rend aisément compte pourtant que cette structuration est tellement naturelle et consubstantielle à notre manière de penser qu'il est presque impossible d'isoler la métaphore, et ses expressions langagières, du fondement expérientiel où elles s'enracinent, si bien que dans la plupart des cas elles ne donnent pas lieu à des formulations qui, quoique lexicalisées, demeurent visibles et reconnaissables, dans leur essence métaphorique, à la surface des énoncés.

Cependant, l'appréhension de concepts abstraits ne s'effectue pas uniquement par le biais de l'orientation spatiale, car c'est aussi notre connaissance des objets et des substances physiques qui nous permet

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵ Le concept de « *Gestalt* expérientielle » est mobilisé par les auteurs pour définir « des totalités multidimensionnelles structurées », des ensembles qui organisent nos concepts de façon cohérente. Dans la métaphore « la discussion, c'est la guerre », les dimensions qui structurent les deux domaines sont des catégories « qui émergent naturellement de notre expérience », par exemple les participants, les parties, les étapes et l'objectif de la discussion. Voir *ibid.*, p. 87-91.

¹¹⁶ « [...] les concepts métaphoriques sont des façons de structurer partiellement une expérience dans les termes d'une autre. Le fait de posséder une structure donne à une expérience ou à une série d'expériences une cohérence », *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁷ Sur les métaphores d'orientation, voir le chapitre 4. Les auteurs présentent un florilège d'expressions métaphoriques d'où on peut déduire l'origine physique et corporelle de certains concepts. Par exemple, des locutions comme « Je suis aux anges » ou « ça m'a remonté le moral » rendent compte de l'orientation « le bonheur est en haut ».

de délimiter notre univers expérientiel et de considérer ses éléments comme des entités discrètes, mesurables et catégorisables : « une fois que nous pouvons identifier nos expériences comme des entités ou des substances, nous pouvons y faire référence, les catégoriser, les grouper et les quantifier – et, par ce moyen, les prendre pour objets de nos raisonnements. »¹¹⁸ Cette faculté engendre des métaphores ontologiques, dont la finalité est de nous aider à saisir rationnellement des événements, des activités ou des états affectifs au moyen d'opérations de référenciation, de quantification, par l'identification d'aspects ou de causes. Les métaphores ontologiques connaissent deux formes particulières et très exploitées : la personnification – consistant en une projection de traits humains sur des objets non-humains qui passe par l'extraction d'une caractéristique spécifique de la personne ou de la manière de la considérer¹¹⁹ – et les métonymies, remplissant moins une fonction herméneutique que référentielle, puisqu'elles permettent de référer à une chose au moyen d'une autre qui lui est liée, en mettant en relation deux objets ou bien en soulignant une caractéristique saillante ou culturellement significative, comme lorsqu'on utilise le visage pour renvoyer à toute la personne. Les métonymies ont donc le même ancrage culturel et expérientiel que les métaphores, et de par leur systématité elles contribuent tout autant à éclaircir nos actions et nos pensées.

La théorie cognitive fait donc de la métaphore un instrument de connaissance primordial, indissociable du sujet et témoignant de son interaction avec le monde. Il est néanmoins opportun de préciser que la structuration conceptuelle qu'elle accomplit s'avère inévitablement partielle ; en effet, l'ensemble de traits qui organise le système conceptuel d'un certain domaine n'est jamais projeté dans son intégralité sur le domaine que nous appréhendons métaphoriquement, car, si cela était, on aurait une superposition parfaite et donc une identité diluant toute frontière entre les catégories de notre expérience. La métaphore ne met en valeur qu'un aspect, la « partie utile » du concept, actualisée par une série d'expressions métaphoriques que l'on utilise normalement, tandis qu'elle masque la « partie inutile », soit d'autres traits qui ne structurent pas le concept visé. Les auteurs évoquent à ce propos le concept métaphorique « les théories sont des bâtiments »¹²⁰ et montrent que seulement un certain nombre d'éléments structurant la constellation du bâtiment (par exemple « fondations » ou « charpente ») s'appliquent à la sphère des théories et donnent lieu à des formulations métaphoriques lexicalisées, entérinées dans l'usage collectif. En revanche, une expression comme « cette théorie comporte de nombreux couloirs sinueux » se distingue par son caractère imagé et doit être inscrite dans le lot des métaphores nouvelles¹²¹. Nous comprenons ainsi que la négation du caractère exceptionnel, poétique et linguistiquement déviant du fait métaphorique, ainsi que son l'intégration dans l'architecture conceptuelle,

¹¹⁸ G. Lakoff, M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op.cit.*, p. 35.

¹¹⁹ Les auteurs évoquent un autre réseau d'expressions métaphoriques associé au concept « l'inflation est une personne » et montrent qu'en réalité la personnification consiste moins en l'application de traits humains génériques qu'en la façon de considérer l'inflation comme un adversaire, ce qui revient à se focaliser sur un aspect ponctuel de la personne. « Grâce à cette métaphore, nous n'avons pas seulement un moyen très précis de concevoir l'inflation, mais nous avons en même temps un moyen d'agir sur elle. L'inflation est pour nous un adversaire qui peut nous attaquer, nous blesser, nous voler et même nous détruire. », *ibid.*, p. 42.

¹²⁰ Voir *Ibid.*, p. 60-64.

¹²¹ C'est-à-dire ces métaphores qui « ne sont pas utilisées pour structurer notre système conceptuel normal et sont une nouvelle manière de penser un objet » (*Ibid.*, p. 62). Il faut préciser que les métaphores nouvelles constituent pour les auteurs l'une des trois sous-espèces d'expressions imagées, les autres étant des formulations qui prolongent la partie utile de la métaphore ou bien exploitent des éléments de la partie inutile.

n'impliquent nullement la méconnaissance du potentiel créatif et innovant de la métaphore ; au contraire, Lakoff&Johnson consacrent un chapitre de leur étude aux métaphores qui se situent à l'extérieur de notre cadre conceptuel et découlent de l'imagination ou d'un acte de création. Ils mettent notamment en valeur leur pouvoir heuristique, car elles font apparaître sous un nouveau jour l'expérience et le savoir que nous avons d'un concept, comme il arrive pour l'amour dans la métaphore « l'amour est une œuvre d'art réalisée en commun ». Le réseau d'implications, métaphoriques ou non, activé par cet énoncé fait émerger une vision inédite de l'objet défini métaphoriquement, vision qui s'établit toujours par la confrontation du contenu métaphorique avec notre expérience personnelle de l'amour et qui peut de surcroît assumer une valeur de vérité¹²². Les affinités dans le fonctionnement des deux types de métaphores montrent ainsi que toutes les métaphores conventionnelles sont, à l'origine, des métaphores créatrices que notre système conceptuel a peu à peu intégrées, au prix de modifications plus ou moins sensibles se répercutant sur notre culture et notre organisation des valeurs.

Un autre point important de l'étude de Lakoff&Johnson a trait à la question des similitudes. Aussi bien la faculté poétique des métaphores nouvelles que l'action structurante accomplie par les métaphores conventionnelles sur notre système conceptuel s'exercent par le tissage de similitudes qui n'existent pas au préalable mais sont construites par la métaphore et validées par notre expérience et notre savoir. Il convient toutefois de souligner que la notion de similitude exposée par les auteurs diffère profondément de la similitude abstraite de la rhétorique : si celle-ci n'engage que la signification des termes linguistiques employés pour l'exprimer, la similitude des cognitivistes se situe toujours sur un plan expérientiel et met en jeu des domaines conceptuels structurés par la métaphore. Même si les auteurs admettent qu'une métaphore puisse s'ancrer sur des « similitudes isolées », à savoir sur des éléments communs et préexistants, les similitudes fondamentales, celles qui mettent en lumière des corrélations entre des domaines d'expérience différents, n'existent pas en dehors du processus métaphorique, et donc en dehors de l'interaction entre le sujet et le monde. Autrement dit, la similitude ne découle pas de propriétés stables que les objets partageraient dans la réalité, mais elles existent uniquement « par rapport à un système conceptuel et dans l'expérience que nous en avons »¹²³.

L'analyse des métaphores d'invention et des similitudes ne fait que souligner le rôle fondamental que revêt la métaphore dans les processus cognitifs et dans l'organisation cohérente de nos concepts, ainsi que la place centrale qu'occupe le sujet au sein des mécanismes de compréhension, laquelle résulte directement de son interaction et de sa « négociation incessante » avec l'environnement et les autres hommes. En opposant une « synthèse expérialiste »¹²⁴ aux postulats des théories objectivistes et subjectivistes, Lakoff&Johnson affirment que la compréhension, sur laquelle se fondent aussi les jugements de vérité, dépend toujours du système conceptuel d'un sujet ancré dans un contexte physique et culturel donné, et de ses expériences sensorielles et corporelles, organisées « de manière cohérente en termes de gestalts qui ont émergé directement

¹²² « Si les aspects impliqués par la métaphore sont pour nous les plus importants dans nos expériences amoureuses, alors la métaphore peut acquérir un statut de vérité ; pour beaucoup de gens, l'amour est effectivement une œuvre d'art réalisée en commun. C'est pour cela que la métaphore peut avoir un effet de rétroaction et guider nos actions futures », *ibid.*, p. 151.

¹²³ *Ibid.*, p. 164.

¹²⁴ Exposée notamment aux chapitres 25 et 29 de l'ouvrage.

de l'interaction avec (et dans) notre environnement »¹²⁵. L'expérialisme propose ainsi une voie alternative à l'objectivisme et au subjectivisme purs et fait de la métaphore l'instrument de connaissance privilégié au service de la compréhension, car elle associe au sein de son fonctionnement les apports de la raison et de l'imagination :

La raison, à tout le moins, fait appel à la catégorisation, à l'implication et à l'inférence. L'imagination, sous un de ses nombreux aspects, implique l'appréhension d'une chose en fonction d'une autre sorte de chose : c'est ce que nous avons appelé la pensée métaphorique. La métaphore est ainsi une *rationalité imaginative*. Comme les catégories de notre pensée quotidienne sont largement métaphoriques et que nos raisonnements quotidiens mettent en jeu des implications et des inférences métaphoriques, la rationalité ordinaire est donc imaginative par nature. Étant donné notre compréhension des métaphores poétiques en termes d'implications et d'inférences métaphoriques, les produits de l'imagination poétique sont, pour la même raison, de nature rationnelle.¹²⁶

L'approche cognitive a donc le mérite indiscutable d'avoir affranchi la métaphore de sa dimension purement rhétorique, voire ornementale, et d'avoir souligné à quel point elle est consubstantielle au langage, au sujet et à l'organisation conceptuelle et expérientielle du monde. Cependant, lorsque Lakoff&Johnson posent que la métaphore intéresse premièrement la pensée et l'action et n'est que secondairement un phénomène de langage, ils semblent ignorer que c'est dans et par la langue, et grâce au maniement plus ou moins créatif de ses structures que les métaphores existent. L'indifférence absolue proclamée à l'égard de la forme de l'expression, dont témoigne le choix d'exemples de métaphores hyper-lexicalisées, qui ne sont plus guère des métaphores, ainsi que l'abandon de la notion de déviance, indispensable à notre avis pour expliquer le déclic sémantique sollicitant l'interprétation métaphorique, constituent autant d'argument pour affirmer que la théorie cognitive ne fournit pas d'outils explicatifs permettant de rendre compte des métaphores créatives, caractéristiques des textes littéraires, où la recherche métaphorique coïncide le plus souvent avec un travail poussé sur la langue et ses ressources.

4.1.4 L'approche praxématique et dialogique de C. Détrie

Après avoir retracé les positions des sémanticiens et des pragmaticiens, il nous semble important de citer, en guise de clôture, une contribution récente qui – tout en reconnaissant sa dette vis-à-vis des nombreux prédécesseurs – a le mérite de jeter un regard nouveau et vivifiant sur le fait métaphorique. Le choix programmatique de s'intéresser au « processus métaphorique »¹²⁷ indique d'emblée que l'ouvrage de Cathérine Détrie porte moins sur la métaphore en tant que figure ou expression ponctuelle que sur l'ensemble « de phénomènes ou d'opérations inscrits dans une dynamique et aboutissant à un résultat »¹²⁸, autrement dit sur ce qui se passe en amont et au cours de la production des métaphores. En recueillant l'héritage conjoint des

¹²⁵ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹²⁷ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 10.

théories cognitivistes et de la praxématique, ainsi que de certains aspects du dialogisme de Bakhtine, l'auteure s'attache à démontrer que la métaphore, loin de concerner uniquement des mots isolés et éradiqués de leur contexte, est le produit d'une interaction complexe mettant en jeu le langage et ses emplois plus ou moins codifiés d'une part, le sujets émetteur et destinataire d'autre part, et un réel « appréhendé par un sujet qui tente de représenter linguistiquement ce qu'il perçoit »¹²⁹.

La réintégration des actants humains et du réel extralinguistique au cœur du processus métaphorique marquent à la fois le dépassement des orientations sémantiques intégrées – qui privilégient, comme nous l'avons vu, le fonctionnement intralinguistique de la métaphore – et un élargissement considérable de la perspective interactionnelle de Black et Ricœur, puisque pour Détrie l'interaction est moins celle des mots dans un cadre syntaxique donné que la confrontation de voix “en tension”, de sujets qui recourent à la métaphore pour communiquer un point de vue original sur le monde et un rapport personnel au réel, en conflit avec d'autres modes d'appréhensions et d'autres regards. La construction du sens métaphorique est ainsi abordée dans une perspective pragmatique et référentielle : le locuteur fait appel à la métaphore car elle s'avère le mode d'expression plus adéquat pour traduire fidèlement sa propre perception du réel, mais sa catégorisation de l'expérience ne correspond pas aux codages qui fondent un savoir consensuel et partagé, si bien que le destinataire se trouve confronté à un propos qui dérange sa propre organisation conceptuelle et doit s'engager dans une démarche interprétative « pour résoudre l'énigme lexicale à laquelle il est confronté »¹³⁰.

Nous avons esquissé quelques traits structurants de l'approche proposée par Détrie, mais avant d'entrer dans le détail il convient de préciser que son questionnement du processus métaphorique et surtout de la phase générative du sens s'échafaude à partir d'une discussion approfondie des théorisations anciennes et modernes de la métaphore, dans une perspective diachronique couvrant aussi bien le domaine rhétorique que linguistique¹³¹. Le reproche principal que l'auteure adresse aussi bien aux théories sémantiques que pragmasémantiques concerne l'oubli du sujet producteur et le déséquilibre conséquent en faveur du destinataire de la métaphore ; l'évocation du concept d'écart ou de déviance sémantique comme ressort du phénomène métaphorique ne rend compte à son avis que de la posture interprétative de l'interlocuteur, lequel perçoit un hiatus entre la signification dénoté par les mots et le sens véhiculé par l'énoncé, et s'efforce de le réduire en mettant en œuvre des stratégies explicatives cohérentes avec sa propre vision du monde. Or, ce décalage n'existe que si l'on se place du côté du destinataire, car le sujet producteur de la métaphore accomplit un choix langagier parfaitement cohérent avec son appréhension du réel et adéquat par rapport aux contenus qu'il entend exprimer. Si l'indirection de l'expression métaphorique est peu contestable du point de vue du destinataire, puisqu'il se trouve effectivement confronté à un énoncé qui réfère à un état de choses au moyen d'expressions qui en dénotent un autre, elle n'a plus raison d'être lorsqu'on s'intéresse aux mécanismes de production, car le locuteur produit un énoncé qui, de son point de vue, est absolument direct et transparent. De même, l'auteure estime que l'opération de catégorisation induite accomplie par la métaphore doit être repensé

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹³¹ Les chapitres 1 et 2 de la première section de l'ouvrage sont en effet consacrés aux approches rhétoriques de la métaphore, d'Aristote à Fontanier.

en termes d'interaction, voire de conflit, entre une conceptualisation du monde non conventionnelle, œuvre d'un sujet qui construit ses catégories en fonction de son expérience, et les conceptualisations conventionnelles et partagées.

Le choix épistémologique préalable de considérer la métaphore comme un acte de référenciation et de production de sens amène l'auteure à insister sur la place qu'une description linguistique du processus métaphorique doit accorder au réel et au sujet, dimensions négligées par les doctrines antérieures mais en articulation constante. C'est notamment le recours à la notion de praxème que permet à Détrie de souligner le rôle du réel dans la production du sens. Le praxème est un « outil de *praxis* linguistique qui permet le repérage de l'analyse du réel objectif par l'homme et spécialement le repérage d'autres *praxis* »¹³², autrement dit un instrument abstrait, mais actualisé dans le discours par les occurrences langagières, qui témoigne des opérations réglant la construction des représentations linguistiques du monde. Le sens d'un mot est le fruit des *praxis* sociales et culturelles qui déterminent en amont, « dans le temps de l'à-dire »¹³³, un mécanisme dialectique de tri parmi les différents « programmes de sens » potentiels présents en langue et qui aboutissent à un réglage restrictif du sens des mots actualisés en discours. Nommer une chose signifie donc accomplir un acte de référenciation fondé sur cette opération d'inclusion et d'exclusion des sens virtuels que chaque mot possède en langue ; cet acte est le fait d'un sujet qui, en donnant des noms, produit des catégorisations individuelles, ancrées dans son expérience perceptive et qui pourront coïncider avec les catégorisations consensuelles développées par les autres *praxis*, ou bien les contester. Le premier cas de figure correspond à la production d'énoncés non métaphoriques, le second définit en revanche la métaphore, dans une perspective intersubjective et dialogique.

L'acte de dénomination métaphorique se configure ainsi comme une occasion pour le sujet d'exprimer sa propre conception du réel, de « dire sa propre position sur l'objet, en intégration/contestation du rapport des autres à son égard »¹³⁴, et de développer une représentation « dérégulée » et en polémique avec les réglages et représentations partagés. La métaphore s'avère ainsi le produit d'une double dialogisation, à la fois « interdiscursive (en contestation d'un réglage consensuel antérieur) et interpersonnelle (dans l'interaction des pôles énonciatifs), cette dialogisation étant la manifestation de rapports praxiques différents au réel extralinguistique, donc de points de vue sur le réel différents »¹³⁵. On peut en effet considérer que le destinataire perçoit l'énoncé métaphorique comme doublement conflictuel et polémique, à la fois vis-à-vis de sa propre vision du monde et des catégorisations consensuelles fixées par la société ; il doit ainsi gérer et surmonter le sentiment d'un décalage relativement à sa *praxis* linguistique et culturelle en s'efforçant d'intégrer le point de vue d'autrui dans son propre point de vue à travers une démarche de « négociation du sens ». En réalité, cette négociation est présente aussi en amont, car Détrie affirme qu'au moment de la production des énoncés le sujet est confronté à l'ensemble des réglages antérieurs codés par la société et qui déterminent pour une large part la signification des mots ; il doit donc chercher un compromis entre ses exigences expressives d'homme

¹³² R. Lafont, *Introduction à l'analyse textuelle*, cité par C. Détrie, *ibid.*, p. 150.

¹³³ C. Détrie, *ibid.*, p. 151.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 160.

« créateur d'un univers de langage » et un matériel linguistique investi par la collectivité, au sein duquel s'affrontent plusieurs voix en tension. Étant donné que les énoncés non métaphoriques proposent des catégorisations conformes au découpage socialement normé du réel, les opérations qui aboutissent à la nomination du référent perçu par le locuteur restent implicites ; le propre de la métaphore est, en revanche, d'inviter à prendre conscience de la dimension dialogique du langage à travers la manifestation d'une incongruité, d'une tension entre les pratiques individuelles et les pratiques sociale du monde.

La définition de la métaphore comme praxème se distinguant des autres praxèmes non en termes de production du sens mais par son exhibition du dialogisme qui travaille en profondeur la langue entraîne deux conclusions importantes. D'une part, la récusation de l'opposition classique entre sens littéral et sens figuré, puisqu'il n'existe pas d'emploi métaphorique du praxème ; d'autre part, ce qu'on pourrait appeler la relativisation de la métaphore. Détrie affirme en effet que « le processus métaphorique n'existe pas en soi. C'est une question de point de vue, le fragment métaphorique pointant un dissensus perceptible entre le dit du locuteur et l'interprétation du destinataire »¹³⁶. Du côté du sujet producteur la métaphore relève d'un effort pour dire son rapport expérientiel et corporel au monde, effort qui présuppose une négociation entre l'exigence de sauvegarder le caractère individuel et unique de la réalité à exprimer et la conscience d'une parole qui est envahie par les discours antérieurs¹³⁷. En d'autres mots, le locuteur recherche – sans l'intention programmatique de créer des métaphores – un mode d'actualisation linguistique qui soit fidèle et adéquat à la vision du monde qu'élabore sa perception. C'est donc le destinataire qui, face à l'incongruité perçue par rapport à son propre univers conceptuel et par rapport aux usages consensuels, mobilise la catégorie de la métaphore et tente de fournir une interprétation à rebours (en recourant à des analogies explicatives) du mécanisme de construction du sens et du rapport de l'énonciateur à l'objet, même si le résultat de son parcours aboutira inévitablement à une réponse subjective et toujours contestable. Ainsi, « le processus n'est pas métaphorique en tant que tel, c'est l'interprétation qui l'est. Si l'expérience du sujet fonde la métaphore, c'est l'expérience du destinataire qui la perçoit comme métaphore vive (déliée de son expérience de sujet, manifestant une réminiscence expérientielle qui n'est pas la sienne). »¹³⁸

Nous avons choisi de terminer notre parcours théorique sur la métaphore en retraçant les jalons d'une réflexion assurément innovante, qui synthétise et discute les positions des prédécesseurs et les dépasse à travers un recentrage de la problématique métaphorique sur deux aspects essentiels : le rôle du sujet producteur et la relation au réel. Il nous semble pourtant que l'approche praxématique, si elle fournit une explication intéressante des mécanismes cognitifs et des pratiques sous-tendant le langage, souffre des mêmes lacunes que nous avons relevées dans la théorie cognitiviste. Bien qu'elle soumette sa théorie à l'épreuve des textes¹³⁹, l'étude de Détrie ne se penche pas assez sur la forme de l'expression métaphorique, qui est à notre avis un lieu

¹³⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹³⁷ La métaphore est « du côté de l'idiolecte revendiqué, d'un je inscrit dans son propre discours [...] elle manifeste la voix d'un sujet parlant en confrontation avec la vox populi qui est aussi une confrontation des catégorisations et des représentations subséquentes », *ibid.*, p. 180.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁹ Voir le chapitre 4, qui analyse « les rapports praxiques et dialogiques dans les énoncés métaphoriques, quotidiens ou littéraires », p. 183-252.

privilegié pour observer le rapport du sujet au réel, surtout si l'on a affaire à des textes littéraires¹⁴⁰. La métaphore est aussi – et surtout – un travail et une recherche sur langue et ses potentialités, et si l'on admet que la métaphore « est une catégorisation construite par l'énonciataire face à une expression qui lui résiste »¹⁴¹, on se doit aussi d'être attentifs à la forme et aux spécificités esthétiques de cette expression qui fait résistance, car c'est aussi en exploitant d'une façon personnelle la langue et ses ressources que le locuteur verbalise son rapport au monde et participe activement à la dialectique du langage et du réel.

4.1.5 Bilan : pour un « multiperspectivisme »

Le choix d'entreprendre ce parcours à travers les diverses approches et descriptions linguistiques de la métaphore nous a été dicté par le constat qu'une étude stylistique consacrée à la comparaison figurative ne pouvait guère contourner les problématiques liées à la figure que la tradition rhétorique identifie comme la concurrente prestigieuse de la comparaison. La parenté profonde des deux procédés méritait donc d'être examinée en opérant un nouveau détour du côté de la linguistique, dans le but d'approfondir le fonctionnement et les caractéristiques de la métaphore en tant que phénomène langagier et sémantique.

Cette section se veut donc symétrique des deux premiers chapitres que nous avons consacrés à la définition linguistique de la comparaison, et témoigne de notre tentative de mieux cerner un objet aussi quotidien que fuyant, assurément plus problématique que sa consœur. En effet, l'ensemble de définitions et de remarques que les linguistes nous livrent au sujet de la comparaison dessine un panorama globalement homogène. L'approche théorique ou le cadre épistémologique de référence ne semblent pas être des facteurs déterminants pour l'étude des constituants ou pour l'identification des trois familles de comparaison (quantitative, qualitative et figurative), et l'analyse générale de son fonctionnement s'avère largement consensuelle, les divergences portant sur des aspects ponctuels (par exemple, la valeur scalaire ou qualitative des comparaisons à parangon) ou sur le statut morphosyntaxique du relateur *comme*. En revanche, l'état des recherches que nous avons dressé, sans présomption d'exhaustivité, des théories linguistiques de la métaphore nous renvoie une image qui ressemble à une mosaïque, dont les nombreuses tesselles constituent autant de fragments isolés, parfois contradictoires, qui ne s'harmonisent pas dans une définition unanime. Si la métaphore échappe inexorablement à une seule explication – à moins de se contenter d'une description minimaliste, assez large pour inclure toute sorte de formulation métaphorique mais trop superficielle pour en éclaircir le fonctionnement¹⁴² –, cela tient à la fois à la variété de ses réalisations textuelles et à la nécessité pour le linguiste de se situer dans un cadre théorique et méthodologique précis. L'orientation choisie, qui peut

¹⁴⁰ Au seuil de son analyse du chapitre 4, l'auteure justifie le choix d'un corpus hétérogène de textes en arguant que « métaphores quotidiennes et littéraires sont le résultat d'un processus identique » (p. 186) ; or, il nous semble qu'on ne peut pas dire autant de l'objet textuel qui constitue le produit concret d'un tel processus et qui, dans le cas des métaphores littéraires, témoigne d'une démarche d'invention conduite à même la langue et d'une visée esthétique absente des métaphores quotidiennes.

¹⁴¹ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 177.

¹⁴² Voir M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », art. cit., p. 9-10.

être sémantique, pragmatique, syntaxique ou cognitive, conduit inévitablement à privilégier certains traits du processus métaphorique et à en négliger d'autres, et donc à élaborer des postulats qui seront validés par un corpus donné mais qui ne pourront pas rendre compte de la totalité des métaphores. Autrement dit, il semble bien qu'il y ait autant de métaphores que de théories, et que chaque démarche s'avère à la fois vraie et fausse, exhaustive et lacunaire, car tout dépend en définitive du type de métaphore auquel on est confronté¹⁴³. Nous avons vu que les divergences portent aussi bien sur la fonction référentielle des énoncés métaphoriques (suspendue pour les sémanticiens, indirecte pour les pragmaticiens, admise par les cognitivistes), sur la question de l'écart sémantique (qui non seulement change de nom¹⁴⁴ mais s'avère tour à tour essentiel ou négligeable selon le cadre théorique adopté) que sur l'importance et le rôle du sujet producteur et du destinataire. D'où l'impression de morcèlement et de contradiction que l'on ressent lorsqu'on s'aventure dans le champ des études linguistiques du fait métaphorique, mais aussi la conviction que seule une exploration croisée des différentes positions théoriques permet d'obtenir un aperçu assez général et une image certes kaléidoscopique mais non illusoirement plane de la métaphore.

Face à l'impossibilité de recourir à une définition linguistique univoque, et consciente du fait que chaque espèce de métaphore possède « un éventail assez large d'options interprétatives »¹⁴⁵, à calibrer en fonction des caractéristiques formelles et contextuelles de l'énoncé qui l'accueille, nous croyons que la perspective la plus adéquate aux besoins de l'analyse stylistique est celle d'un « multiperspectivisme »¹⁴⁶ ou d'un « bricolage épistémologique »¹⁴⁷, permettant au stylisticien de mettre à contribution dans son travail tous les différents apports des théories linguistiques, sans privilégier de façon programmatique telle ou telle orientation en particulier. C'est en effet le corpus lui-même qui déterminera le choix d'une interprétation substitutive, interactionnelle ou pragmatique, axée sur l'explication du sens ou bien sur la reconstruction des mécanismes de production. Dans notre cas, cette solution nous paraît d'autant plus opportune que dans un texte complexe comme la *Recherche* – où la métaphore constitue à la fois le principe fondateur et la concrétisation textuelle, stylistique, de l'esthétique proustienne – l'interprète ne peut négliger aucun des enjeux du fait métaphorique : les aspects matériels liés à la dimension syntaxique et sémantique, indispensables pour comprendre comment l'auteur manie les significations et construit ses réseaux métaphoriques¹⁴⁸ ; le rôle de l'analogie, conçue à la fois comme un instrument interprétatif de déchiffrement du monde et comme le principe fondant du style ; la posture du sujet qui, à travers la métaphore, exprime l'essence de son univers perceptif et intime.

¹⁴³ Nous rappelons, en suivant les remarques de Prandi, que les métaphores nominales, composées d'un substantif en position référentielle, se prêtent tout naturellement à une interprétation substitutive, alors que les expressions nominales métaphoriques dans une structure prédicative invitent à une lecture syntagmatique, attentive à l'interaction des constituants dans la phrase. Voir M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 103-104.

¹⁴⁴ Voir *supra*, p. 174, note 77.

¹⁴⁵ M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », art. cit., p. 7.

¹⁴⁶ S. Botet, *Petit traité de la métaphore*, op. cit., p. 83-84.

¹⁴⁷ G. Molinié, « La métaphore : limites du trope et réception », dans G. Kleiber, N. Charbonnel (dir.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, op. cit., p. 171.

¹⁴⁸ C'est dans ce volet de l'analyse que la théorie componentielle et l'analyse sémique peuvent se révéler utiles, pour mettre en lumière les mécanismes de construction des isotopies et la manière dont Proust réalise son idéal du style fondu.

La raison principale qui nous a poussée à approfondir le fonctionnement linguistique de la métaphore était la corrélation étroite que la tradition rhétorique, prolongée par les manuels de stylistique contemporains, a reconnus de tout temps entre métaphore et comparaison. Mais quel est l'avis des linguistes ? Constatent-ils aussi une parenté ou une complémentarité sur le plan du fonctionnement sémantique et cognitif, qui pourrait justifier un traitement unifié des deux procédés à l'intérieur d'une même classe de figures d'analogie, ou bien plaident-ils pour une distinction ?

4.2 Métaphore et comparaison : pour une approche distinctive ?

Les vives controverses et débats que la métaphore éveille dans le camp linguistique touchent aussi, quoique de manière incidente, le problème épineux de sa relation à la comparaison. Tout en admettant un vecteur d'ordre analogique à la base du fonctionnement des deux figures, nombre d'auteurs insistent sur le fait que l'hétérogénéité qui se manifeste au niveau des structures formelles, et notamment la présence dans la comparaison d'un marquage explicitant le processus de rapprochement, est source de différences profondes sur le plan des mécanismes sémantiques et cognitifs activés par les deux procédés, ce qui empêche de les considérer comme deux variantes d'un même processus analogique. Nous avons choisi de présenter, à titre d'exemple, les avis de trois linguistes d'horizons divers (dont nous avons analysé les travaux dans la section consacrée à la métaphore) qui s'accordent néanmoins sur la nécessité d'une dissociation et d'une autonomisation des phénomènes métaphorique et comparatif. Les arguments apportés au renfort de cette prise de position s'ancrent dans la réflexion développée au sujet de la métaphore et sont donc tributaires du cadre épistémologique choisi, si bien que les différences observées se situent tour à tour sur le plan du mécanisme sémantique (Le Guern), de l'interaction conceptuelle mise en œuvre (Prandi) ou encore des processus génératifs (Détrie).

Avant d'entrer dans le détail, il nous semble important de préciser que le refus d'envisager la métaphore et la comparaison dans une perspective unifiée s'ancre dans la négation préalable du postulat rhétorique réduisant la métaphore à une variante abrégée de la comparaison, et également dans la critique des démarches d'interprétation de la métaphore qui le cautionnent. Le Guern conteste en effet l'hypothèse « commode, simple et cohérente »¹⁴⁹ d'une identité de structure profonde qui autoriserait la dérivation de la métaphore à partir d'un énoncé comparatif par le biais d'une manipulation au niveau des structures superficielles, ce qui consiste plus exactement à effectuer une série d'ellipses vouées à mettre en évidence la continuité entre la comparaison explicite et la métaphore *in absentia*, la métaphore *in praesentia* constituant de son côté un échelon intermédiaire entre les deux pôles¹⁵⁰. Sur la même longueur d'onde se situe la critique de Prandi à l'égard de

¹⁴⁹ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁰ Cette démarche est défendue entre autres par le Groupe mu et Danielle Bouverot. Les linguistes de Liège identifient entre les deux extrêmes de la comparaison canonique en *comme* et la métaphore *in absentia* « un large éventail de structures grammaticales intermédiaires, destinées généralement à atténuer le caractère rationnel du *comme* » ; ils notent par exemple la technique de l'appariement, le *est* d'équivalence, l'apposition, la connexion sujet/verbe ou encore le génitif, voir *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 115-116. Danielle Bouverot distingue en revanche entre une

la vision réductrice qui croit résoudre le conflit conceptuel manifesté par la métaphore en recourant à une « paraphrase conservatrice »¹⁵¹, c'est-à-dire à la restauration d'un double virtuel sous forme de comparaison. Cette stratégie, qui réduit par le même coup la comparaison à une simple variante formelle de la métaphore, s'avère inopérante au moins pour deux raisons. Non seulement la paraphrase comparative ne réussit à rendre compte des métaphores dont le foyer est représenté par un adjectif ou un verbe non substitutif¹⁵², mais le concept même de paraphrase est inapproprié, puisque selon Prandi aucune comparaison ne pourra jamais fournir de « paraphrase non contextuelle »¹⁵³ – soit une reformulation fixe et toujours valide, à l'instar d'une traduction intralinguistique – car la métaphore s'enracine toujours dans un contexte qui en délimite le champ d'interprétation et détermine également les inférences à mobiliser pour résoudre la contradiction conceptuelle qui la constitue. Autrement dit, pour un énoncé métaphorique il existe un nombre virtuellement infini de paraphrases possibles, mais son ancrage dans un contexte déterminé contraint l'interprète de se cantonner à une seule option ; d'où le sentiment qu'une paraphrase, en tant que « réduction de potentiel justifiée contextuellement »¹⁵⁴, n'est pas un double exact mais une version plus faible d'une métaphore ouverte, qui admet virtuellement de multiples lectures¹⁵⁵.

C'est donc sur la base de ces critiques préliminaires, conjurant toute tentation simplificatrice, que les auteurs sont amenés à souligner les différences fondamentales qui justifient à leurs yeux l'exigence d'établir une démarcation nette entre comparaison et métaphore. Les arguments qu'avance Le Guern dans une section de son étude consacrée à l'analyse contrastive des deux figures portent essentiellement sur des facteurs sémantiques inhérents à leur fonctionnement respectif et sont le résultat d'une interprétation de la métaphore ancrée dans le courant des théories sémantiques intégrées. À la différence de la métonymie, qui produit un glissement de référence, la métaphore affecte selon l'auteur la substance interne de la signification, car elle introduit un terme en rupture avec l'isotopie du contexte et crée donc une incompatibilité que l'on surmonte à travers une opération de réajustement du contenu sémique. En sélectionnant uniquement les sèmes compatibles, et en mettant entre parenthèse les sèmes étrangers, l'interprète fait émerger l'attribut dominant commun qui rétablit l'isotopie et sollicite une image associée qui se superpose au sens propre, allotopique par

comparaison implicite, marquée par un outil grammatical, et une comparaison implicite, inscrite dans le sémantisme des verbes comme *ressembler* ou des adjectifs comme *pareil*, ou encore portée par un suffixe comme dans l'adjectif *cadavéreux*, voir Danielle Bouverot, « Comparaison et métaphore », art. cit., p. 134-139. F. Douay-Soublin démontre pourtant dans son article « Sur une règle rhétorique d'effacement » que l'hypothèse d'une dérivation de la métaphore par ellipses successives du *tertium comparationis* et du relateur est à rejeter car elle n'est vérifiée que dans des conditions spécifiques (deux groupes nominaux reliés par la copule *être* et par *comme*) et ne peut être généralisée à l'ensemble des énoncés comparatifs, voir F. Douay-Soublin, « Sur une règle rhétorique d'effacement », *Langue française*, n. 11, 1971, p. 102-109.

¹⁵¹ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 218.

¹⁵² Nous rappelons que Prandi considère comme non substitutifs les verbes métaphoriques pour lesquels la langue ne fournit pas un substitut sémantiquement et fonctionnellement identique qui, dans le même contexte, serait en mesure de désamorcer le conflit conceptuel, par exemple un substitut littéral de *rêver* dans l'exemple baudelairien « la lune rêve », voir *ibid.*, p. 77-81 et *passim*.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Prandi souligne un autre paradoxe qui montre que cette solution s'avère tout aussi réductrice vis-à-vis de la comparaison, puisque si la paraphrase reconstruit le *tertium comparationis*, donc le vecteur analogique que la métaphore n'explique pas, la réformulation comparative finit par être plus riche et plus originale que sa source métaphorique, plus synthétique. Voir *ibid.*, p. 221.

rapport au contexte. Bien que la similitude¹⁵⁶, tout comme la métaphore, fasse intervenir une « image »¹⁵⁷ dans l'énoncé et exprime un rapport d'analogie que l'identification de l'attribut dominant vient expliciter, son mécanisme sémantique et l'impact qu'elle produit au niveau des significations s'avèrent profondément différents. L'auteur souligne que la présence de l'outil comparatif maintient intacte la distance qui sauvegarde la cohérence logique des constituants et empêche au rapprochement d'aller jusqu'à l'assimilation complète ; le blocage de l'identification et le caractère autonome, distinct, des deux représentations conjurent la rupture d'isotopie qui, dans le cas de la métaphore, déclenche chez le destinataire la perception d'une incompatibilité et ne rendent donc pas nécessaire l'activation du processus de sélection sémique et la suspension des attributs incompatibles¹⁵⁸.

La similitude ne porte donc pas atteinte à la structure interne du signifié du terme qu'elle introduit et ne produit pas non plus d'image associée, car les représentations qu'elle évoque demeurent au niveau de l'information pure et de la communication logique. De la sorte, le comparant garde selon l'auteur son sens propre, et fait montre également d'une plus grande « épaisseur concrète »¹⁵⁹, puisqu'il conserve tous les traits qui composent sa signification dénotative ; l'absence d'entorses à la logique détermine en outre le caractère intellectualisé des images véhiculées par la similitude et la possibilité de les soumettre à une critique rationnelle, alors que la métaphore défie nos représentations habituelles mais atteint par ce fait même une plus grande force de persuasion.

Bien que la réflexion de Le Guern prenne corps dans une optique linguistique qui se réclame de la théorie structuraliste de Jakobson et met à contribution les outils de la sémantique componentielle, la proximité avec la rhétorique et la pensée tropologique est patente : les arguments en faveur d'une distinction entre comparaison et métaphore se résument en effet à une récupération – patinée d'analyse sémique – des postulats de Dumarsais et Fontanier, suivant lesquels la similitude n'est pas un trope car elle « n'impose pas un transfert de signification »¹⁶⁰. La différence constatée au niveau du mécanisme sémantique conduit en outre Le Guern à établir une hiérarchie entre les deux figures qui relègue la similitude dans son rôle traditionnellement minoritaire et proclame du même coup la supériorité de la métaphore, aussi bien pour ce qui est des effets persuasifs (le processus d'identification qu'elle présuppose échappe à l'évaluation rationnelle et à la critique) que pour son pouvoir de suggestion poétique et de surprise, sa faculté de « vise[r] la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination »¹⁶¹.

¹⁵⁶ Pour éviter toute confusion, Le Guern propose de récupérer la distinction latine entre *comparatio* et *similitudo* et de désigner par le terme « comparaison » seulement les comparaisons conceptuelles, quantitatives, alors qu'il convient d'employer le terme dérivé « similitude » pour les comparaisons figuratives, voir *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit., p. 53. Nous avons déjà exprimé plus haut nos perplexités à propos de ce choix, voir *supra*, p. 103.

¹⁵⁷ « [...] on peut définir l'image du point de vue de la réalité linguistique par l'emploi d'un lexème étranger à l'isotopie du contexte immédiat. » *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁸ La perception d'une incompatibilité de la part du destinataire constitue selon Le Guern la différence majeure qui oblige à distinguer la similitude de la métaphore *in praesentia*, malgré leur similarité au niveau des structures grammaticales. Voir *ibid.*, p. 56.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

Si pour Le Guern la diversification entre métaphore et comparaison se justifie en raison de critères sémantiques, Michele Prandi se concentre en revanche sur l'impact que les deux procédés exercent au niveau de l'interaction conceptuelle et du mécanisme cognitif. Il convient de rappeler que dans sa *Grammaire philosophique des tropes* l'auteur conçoit la métaphore comme un dispositif de production de conflits conceptuels qui se manifestent au sein d'une articulation linguistique précise ; la mise en forme linguistique du conflit donne lieu à des expressions contradictoires dans la mesure où ils connectent des éléments incohérents du point de vue formel (ils violent les restrictions combinatoires du lexique) ou notionnel (ils défient nos représentation ontologiques).

Aussi bien la comparaison que la métaphore œuvrent à la mise en relation de concepts hétérogènes, mais elles ne se laissent pas réduire à deux variantes formelles du même processus, comme le prouvent les insuffisances des paraphrases conservatives que nous avons rappelées plus haut. La similarité de fonctions ne doit pas occulter selon l'auteur le fait que métaphore et comparaison représentent « deux stratégies différentes et spécifiques de promotion d'interactions conceptuelles »¹⁶², deux procédures indépendantes ne partageant qu'une « aire relativement restreinte [...] de superposition »¹⁶³. Ce parti pris s'appuie sur plusieurs arguments destinés à faire ressortir une différence dans le mode propre aux deux tropes d'articuler le conflit conceptuel et de le soumettre à l'interprète. Alors que la métaphore nous met face à un contenu contradictoire, qui défie notre image mentale des choses et qu'il faut démêler à travers l'activation d'inférences d'ordre analogique, la similitude pose explicitement, et de façon cohérente, l'analogie entre deux objets qui restent ancrés dans leurs domaines conceptuels ; en outre, un énoncé comparatif est susceptible d'admettre des conditions de vérité et une interprétation littérale, alors que la nature conflictuelle de l'énoncé métaphorique exclut cette possibilité et la vérification de sa validité ne peut s'effectuer que par inférence. Prandi souligne en plus que la similitude est un trope de la coordination, qui juxtapose deux objets distincts et construits de façon parallèle, alors que la métaphore est un trope de la subordination puisqu'elle impose de saisir l'objet du discours primaire à travers le filtre du terme métaphorique. Il s'ensuit que la similitude peut être envisagée comme un instrument d'« atténuation de l'impact conceptuel »¹⁶⁴, car à l'exaspération et à la brutalité du conflit métaphorique, niant ostensiblement les différences et mettant à l'épreuve nos structures ontologiques, la similitude oppose une confrontation entre entités autonomes qui ne gomme pas les différences mais les présuppose dans l'empan du *comme*.

Le développement analytique du contenu des énoncés et l'explicitation d'analogies que la métaphore se limite à suggérer contribuent à renforcer le rôle de réduction de la tension conceptuelle que Prandi attribue à la similitude, et détermine également la posture interprétative du destinataire. La métaphore ouvre en effet à l'interprète un champ assez vaste d'analogies « vides », qui n'indiquent pas *a priori* l'issue de l'interaction conceptuelle et seront précisées à travers des inférences autorisées par le contexte ; la similitude, en revanche,

¹⁶² M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 219.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 222.

limite la liberté du récepteur – en augmentant conséquemment le « pouvoir de contrôle du locuteur »¹⁶⁵ – car elle balise l'interprétation, voire déploie directement le vecteur analogique par l'explicitation du *tertium comparationis*. De par sa vocation à l'expression directe de contenus cohérents et à l'atténuation de l'impact entre concepts hétérogènes, la similitude s'éloigne de la métaphore et peut être intégrée selon l'auteur à la famille des outils grammaticaux et énonciatifs à valeur modalisante¹⁶⁶, permettant au locuteur de garder une certaine réserve vis-à-vis de ses propos ou d'en réduire la charge conflictuelle.

La mise en relief de l'essence conflictuelle de la métaphore, à laquelle s'opposerait la valeur mitigeante et "irénique" de la similitude, présuppose que l'on évalue les fonctions respectives des deux procédés en se plaçant du point de vue du destinataire et de ses réactions vis-à-vis de l'interaction conceptuelle. Or, nous avons vu que l'approche dialogico-praxématique adoptée par Catherine Détrie se concentre sur les mécanismes de production du sens métaphorique et tente d'éclaircir la posture, les motivations et les visées d'un sujet qui exprime son rapport au monde par le biais d'expressions linguistiques. La métaphore en vient ainsi à coïncider avec un acte de dénomination et de catégorisation qui rend compte de la relation perceptive que le sujet entretient avec le réel et qui, en raison de sa dimension individuelle et originale, entre en conflit à la fois avec les codages et les pratiques socialement normées et avec l'univers praxique du destinataire. Il s'ensuit que si la métaphore équivaut à un « acte de fabrication d'une réalité linguistique »¹⁶⁷ témoignant de la façon dont un sujet se rapporte au monde, elle se voit investie d'un pouvoir de référenciation et de catégorisation de l'expérience que la rhétorique, en l'assimilant à une comparaison privée de son marqueur, a toujours nié. Détrie refuse toute identification en postulant que le processus génératif dont procèdent les deux figures ne saurait être le même. À travers la métaphore, le sujet donne un nom aux choses et crée des catégories nouvelles qui reflètent et organisent ses perceptions, en défiant dialogiquement le découpage conceptuel partagé ; la comparaison, quant à elle, se limite simplement à mettre en relation deux domaines tout en affirmant leur irréductibilité et en soulignant à travers l'outil comparatif un décalage qui selon l'auteure témoigne aussi d'un certain scepticisme du locuteur quant à l'adéquation des mots aux choses à exprimer. Par conséquent, Détrie soutient que la métaphore relève du « être pour » et manifeste linguistiquement l'expérience concrète que le sujet fait de la réalité, alors que l'« être comme » de la comparaison se résume à l'affirmation d'un « n'est pas »¹⁶⁸ ; en plus, l'analogie qu'elle instaure ne participe pas de la catégorisation conceptuelle du réel, car elle se borne à mettre en rapport deux entités déjà catégorisées, relevant de « significations intersubjectivement stables »¹⁶⁹.

Les arguments que nous venons de retracer semblent bien suggérer que, en dépit de certaines similarités

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 223.

¹⁶⁶ Dans un article plus récent, Prandi revient sur l'affinité de la similitude et des moyens d'atténuation, et donne des exemples d'outils de mitigation des propos étudiés dans le cadre d'une pragmatique de l'énonciation, voir M. Prandi, E. Raschini, « La similitudine tra le forme di attenuazione dell'interazione concettuale » *Synergies Italie*, n. spécial, 2009, p. 25-28.

¹⁶⁷ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 257.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 255-256.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 258.

formelles et de l'« omniprésence de la notion de ressemblance »¹⁷⁰, ou d'analogie, il est tout à fait possible, sinon souhaitable, de penser la métaphore en dehors du champ de sa partenaire usuelle. Tant l'approche structuraliste de Le Guern que l'approche ontologique de Prandi et la thèse d'inspiration praxématique défendue par Détrie ont mis en lumière des différences non négligeables qui concernent tour à tour le fonctionnement sémantique des deux procédés, leurs répercussions au niveau de l'interaction conceptuelle ou leur incidence sur la structure de nos catégories et de nos représentations. Il nous paraît toutefois que chacune des trois argumentation prête le flanc à une objection ou soulève tout au moins des perplexités, que nous avons préféré garder pour la conclusion du paragraphe parce qu'elles nous permettent d'introduire quelques réflexions générales que nous voudrions développer au sujet de la métaphore (et de la comparaison) dans l'œuvre de Proust.

La faiblesse de la position exprimée par Michel Le Guern – qui, rappelons-le, rejette l'unification des deux figures en arguant que la similitude ne travaille pas la substance de la signification puisqu'elle ne produit aucune incompatibilité sémantique – émerge si l'on considère, à la suite de Kleiber, que les théories sémantiques de la métaphore, proposant une explication qui repose sur des manipulations du contenu sémique, se fondent finalement sur un mécanisme comparatif¹⁷¹. L'attribut dominant dont parle Le Guern, et qui ressort de l'opération d'abstraction des sèmes incompatibles avec l'isotopie, n'est en effet rien d'autre que le *tertium comparationis* explicité dans l'énoncé comparatif auquel toute métaphore se voit finalement ramenée. L'analyse componentielle pose en effet au préalable l'existence d'une ressemblance, d'un rapport de comparaison entre les entités rapprochées, unies par le partage d'au moins un trait de signification, à partir duquel se construit la métaphore et que la sélection sémique permet d'élucider¹⁷² ; abstraire du mot *lion* les attributs qui ne sont pas compatibles avec son partenaire contextuel *Achille* et retenir les sèmes *S1*, *S2*, *Sn* qui sont en revanche communs, revient de fait à statuer que *Achille est S1, S2, Sn comme un lion*. Peut-on donc encore proclamer une différence essentielle dans le mécanisme sémantique propre à la comparaison et à la métaphore, si l'interprétation de cette dernière implique la restauration d'un sens comparatif et des traits sémantiques qui le fondent ?

L'objection que nous voudrions adresser à la thèse de Prandi porte moins sur le fond de son propos que sur l'omission volontaire de certains exemples particuliers de comparaisons qui obligent à nuancer quelque peu sa conception de la figure comme stratégie d'atténuation de l'interaction conceptuelle. Nous nous référons aux cas nombreux de contamination que Prandi classe, sans pour autant en approfondir les implications, sous

¹⁷⁰ G. Kleiber, « Pragmatique de la métaphore », art. cit., p. 138.

¹⁷¹ Comme nous l'avons mentionné plus haut, Kleiber distingue entre des versions fortes de la thèse comparative, qui reconstruisent une relation de comparaison saturée à travers la mise en valeur des sèmes communs, et des versions faibles, qui n'explicitent pas le *tertium comparationis* et se bornent à constater que le sens de tout énoncé métaphorique coïncide avec une comparaison. Voir *ibid.*, p. 130.

¹⁷² La présence d'une comparaison initiale entre les termes motive par exemple l'explication que le Groupe Mu donne de la métaphore verbale « le cœur me piaffe de génie », où les deux interprétations du verbe métaphorique piaffer présupposent les comparaisons « mon cœur piaffe comme un cheval piaffe », avec l'équivalence implicite cœur = cheval, ou bien l'analogie proportionnelle « mon cœur palpite comme un cheval piaffe ». Voir *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 116.

le nom de « similitude métaphorique »¹⁷³, à savoir les comparaisons figuratives caractérisées par un motif verbal ou adjectival sylleptique, lequel entretient un lien de nature métaphorique, et donc conflictuelle, avec le comparé et/ou le comparant. Il nous semble que dans un énoncé tel que « la mer dort comme un enfant paisible », cité par Prandi, le conflit conceptuel non seulement n'est pas atténué mais accède à une puissance supérieure, car le récepteur se trouve confronté à une double incohérence. D'une part, la connexion formelle entre la mer et l'enfant déclenche un mouvement d'assimilation partielle entre deux concepts hétérogènes qui demande la mise en œuvre d'inférences d'ordre analogique ; d'autre part, le verbe *dormir*, qui présuppose un sujet humain, est appliqué à un sujet non humain, ce qui engendre un conflit de type ontologique redoublant l'effort inférenciel requis à l'interprète¹⁷⁴. Si l'orientation allant du sens métaphorique au sens littéral, ainsi que la présence d'un comparant non conflictuel par rapport au motif, exercent en l'occurrence une fonction de « renforcement authentifiant »¹⁷⁵ et contribuent à ne pas exacerber la tension conceptuelle, il n'en va pas de même lorsque le conflit se situe au niveau du motif et du comparant. Dans l'exemple proustien déjà cité, « le monocle qu'il déplaçait comme une pensée importune » (I, CS, 341), l'énoncé se donne au départ comme non conflictuel, puisque le prédicat est cohérent avec son objet, mais devient contradictoire après l'apparition du comparant, qui révèle rétroactivement la nature métaphorique du verbe et oblige le récepteur non seulement à gérer le conflit ontologique provoqué par l'image d'une pensée que l'on affirme déplaçable, à l'instar d'un objet, mais aussi à reconsidérer le lien cohérent du début de l'énoncé. Il nous semble donc que dans ce cas le conflit n'est pas atténué mais engendré par la structure même de la comparaison ; Tamba-Mecz parle à juste titre d'un effet de « décollage incongru du réel »¹⁷⁶, car notre système de représentation est bouleversé par cette interaction inattendue qui intègre la métaphore et la similitude dans un conflit élevé à la puissance deux¹⁷⁷.

Un argument ultérieur que Prandi avance au renfort de la diversification des deux procédés concerne leur attitude respective vis-à-vis de la différence entre les choses : la similitude l'implique et l'admet, la métaphore au contraire la nie et postule une identité qui ébranle les évidences logiques. L'auteur affirme à ce propos que

Le message émanant de la similitude est que les analogies sont dans l'ordre des choses comme les différences ; il n'y a qu'à prendre du recul et regarder les choses. Le message émanant de la métaphore est

¹⁷³ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 220.

¹⁷⁴ Tout dépend évidemment du degré de créativité et de conflictualité de la comparaison ; comme le note M. Murat, « si "l'impertinence" est faible, la cohérence référentielle se maintient sans peine ; si la figure est "hardie", le décodage devient au contraire difficile et peu productif, et la figure se déporte du côté de ses composantes nominales à la faveur de la relation N2-V », M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 151.

¹⁷⁵ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, op. cit., p. 182.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷⁷ On passe à la puissance trois dans les cas où le nœud sylleptique se noue en même temps entre le prédicat et les deux constituants, comme dans le vers de Verlaine cité par Prandi : « la bise pleurait/ainsi qu'un basson » (p. 220) ; ici la similitude nous présente un double conflit, car elle nous impose d'accepter la double incohérence de la bise et du basson partageant la même action de pleurer. Les inférences analogiques du récepteur doivent ainsi s'exercer sur deux fronts simultanés, et le comparant n'apporte à nos yeux ni une atténuation ni une solution à la première contradiction, au contraire il la relance. Il nous semble par ailleurs que ces formes sylleptiques prouvent moins l'autonomie des deux procédés que leur imbrication au cœur même de la structure comparative et la substance métaphorique de la comparaison.

que les analogies ne peuvent être atteintes qu'en défiant les différences qui les cachent ;¹⁷⁸

Or, il nous semble que ces subtilités ne doivent pas cacher une donnée irrécusable, à savoir que les deux figures nous posent le même défi et la même injonction : elles nous invitent, par des modalités et des structures formelles différentes, à découvrir des analogies et des rapports inédits là où notre organisation conceptuelle et notre savoir ne nous montrent que des différences ; elles nous indiquent un parcours dont l'issue doit coïncider avec le dépassement, ce qui ne signifie pas pour autant annulation ou négation, des hétérogénéités dans la création d'une « homogénéité nouvelle »¹⁷⁹. De surcroît, si l'on suit l'analyse de Ricœur, l'*être comme* de la comparaison présuppose et exhibe une différence que la valeur tensionnelle de l'*être* métaphorique accueille tout autant en son sein, puisque selon le philosophe la vérité métaphorique n'a de pertinence que si l'on inclut « la pointe critique du n'est pas (littéralement) dans la véhémence ontologique du est (métaphoriquement) »¹⁸⁰.

Pour finir, et pour rebondir sur la tension entre identité et différence que la comparaison renferme et manifeste dans son marquage, nous voudrions récuser l'affirmation péremptoire de Détrie suivant laquelle la comparaison ne participe pas de la catégorisation conceptuelle du réel et ne fait que manier des catégories déjà construites. Il nous semble en effet incontestable que la valeur primordiale de l'*être comme* comparatif ne coïncide pas, comme l'affirme la linguiste, avec l'affirmation radicale d'une différence (*n'est pas*) mais relève d'un élan assimilateur qui contribue, même si dans une moindre mesure, à la déstructuration de notre système conceptuel et au brouillage des frontières prétendument étanches et conventionnelles entre les catégories qui le structurent. Affirmer par exemple, comme le fait Proust, que la salle à manger des Swann est « sombre comme l'intérieur d'un temple asiatique » (I, 497) revient à provoquer une juxtaposition entre le concept de salle à manger et le concept de temple asiatique, à prêter à l'un certains traits de l'autre et à provoquer par conséquent une contamination au niveau des représentations acquises des deux entités, une interpénétration des deux domaines qui nous amènent à voir l'un à travers le filtre de l'autre, à voir l'un comme l'autre. Cette opération relève à notre avis d'une même exigence de reconfiguration des catégories conventionnelles, de remodelage en accord avec les perceptions du sujet producteur, qui dépasse les compartimentages habituels entre les choses et amorce un mécanisme d'assimilation qui prépare la nouvelle dénomination métaphorique.

Nous voudrions insister sur le fait que nos réserves ne sont pas dictées par une intention contestataire visant à démanteler la thèse de l'autonomie de la métaphore et de la comparaison ou à nier la validité théorique des arguments avancés par les linguistes. Notre but n'est pas d'échafauder une nouvelle théorie de la métaphore ou de la comparaison, mais d'évaluer si les approches existantes et les points de vue émis au sujet de la relation entre les deux figures peuvent nous servir de guides pour l'appréhension de la métaphore dans le texte de Proust. Or, nous croyons que la conception et la pratique proustienne de la métaphore – que l'on peut extraire, dans un premier temps, des propos théoriques émis par l'écrivain dans les pages dogmatiques de la fin du *Temps retrouvé*, mais aussi en analysant l'emploi qu'il fait des deux figures dans son écriture – ne nous

¹⁷⁸ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 222.

¹⁷⁹ N. Charbonnel, *La Tâche aveugle, I, Les Aventures de la métaphore*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁰ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 321.

permettent pas d'accepter le postulat d'une diversification entre métaphore et comparaison. Certes, Proust n'était pas un linguiste ni un rhétoricien, et il serait fort abusif de mettre sur le même plan son approche personnelle de la métaphore et les théories scientifiques des linguistes ; mais la perspective stylistique qui est la nôtre nous impose de mettre en avant, en première instance, les réalités du texte et d'adopter un regard qui soit le plus apte à rendre compte du maniement des figures d'analogie et de la poétique de la métaphore (et de la comparaison) qui structurent *À la recherche du temps perdu*. C'est pourquoi nous allons soutenir dans la prochaine section que, quoiqu'en disent les linguistes, métaphore et comparaison ne sont pour Proust que les deux faces d'une même médaille, les deux gestes stylistiques qui font advenir « le miracle d'une analogie »¹⁸¹.

4.3 Métaphore et comparaison dans la pensée et dans le style de Proust

« Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style », déclare Proust dans son article consacré au génie grammatical de Flaubert¹⁸² ; même si, à cette occasion, l'écrivain n'était son propos avec des arguments supplémentaires, le lecteur ayant aujourd'hui à sa disposition le texte complet de la *Recherche*¹⁸³ se voit implicitement renvoyé à la longue dissertation du *Temps retrouvé* où le narrateur, parvenu enfin au terme de son chemin de vocation, reconnaît en la métaphore le socle théorique et stylistique de l'œuvre d'art à laquelle il va pouvoir enfin s'atteler. Nous avons bien dit socle « théorique » et « stylistique », car la métaphore chez Proust est à la fois, et inextricablement, le fondement esthétique et ontologique d'un réel que le sujet « retrouve »¹⁸⁴ dans sa plénitude intemporelle, et l'objet textuel, le geste d'actualisation scripturale par lequel l'écrivain transforme ses sensations en langage et tire au clair les vérités enfermées dans « ces régions profondes, secrètes, presque inconnues à [lui]-même »¹⁸⁵ où se nichent les impressions « vraies que nous avons eues d'une chose » (IV, TR, 448). En pervertissant quelque peu les catégories tropologiques, nous pourrions affirmer que la métaphore proustienne incarne à la fois une « figure de [la] pensée », au sens de forme qui structure le rapport perceptif du sujet au monde et au temps, et une « figure de mot », au sens d'expression concrète et de manifestation scripturale de cet univers perceptif. S'il est vrai, comme l'affirme Gaëtan Picon, que « la figure de style ne fait qu'un avec la réponse que donne l'œuvre à la question dont elle naît »¹⁸⁶, on ne peut s'empêcher de poser à nouveau la question naïve mais tout à fait légitime, sinon primordiale dans le cadre de notre travail, avancée en introduction : pourquoi rencontre-t-on autant de comparaisons dans le style

¹⁸¹ IV, TR, 450.

¹⁸² EA, p. 586. Cependant, le caractère péremptoire de cette affirmation se voit nuancé à la page suivante, lorsque Proust, tout en regrettant qu'« il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore », concède que « la métaphore n'est pas tout le style », sans doute pour ne pas rudoyer excessivement celui dont il veut faire l'éloge.

¹⁸³ Alors que le public de janvier 1920, date de parution de l'essai sur Flaubert, devait se contenter de cette déclaration quelque peu à l'emporte-pièce, car Proust seul connaît à ce stade le dénouement de son roman, tous les tenants et les aboutissants esthétiques qui, pour des raisons évidentes, « seraient trop long[s] à développer » en cette circonstance.

¹⁸⁴ « Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé », IV, 457-458.

¹⁸⁵ EA, p. 130.

¹⁸⁶ G. Picon, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 135.

proustien ? Y aurait-il une contradiction, ou pour le moins une discordance¹⁸⁷, entre l'éloge doctrinaire de la métaphore dans « l'Adoration perpétuelle », et l'écriture "comparative" à l'œuvre dans la *Recherche* ? Et surtout, comment expliquer le recours systématique à la figure prétendument cadette pour exprimer la pensée métaphorique, si les deux procédés relèvent, comme l'affirment les linguistes, de mécanismes sémantico-cognitifs différents ? Même si l'essentiel sur la métaphore a été dit dans les nombreux travaux qui, de près ou de loin, ont abordé les principes de l'esthétique proustienne¹⁸⁸, les perplexités que nous venons de soulever nous invitent à revenir à la source même de nos questionnements, donc au texte de la *Recherche* et à la conception de la métaphore qui s'y dessine, afin de mieux éclaircir ses enjeux et sa relation à la comparaison. Nous voudrions montrer notamment que le postulat de diversification prôné par les linguistes ne peut avoir cours dans la pensée et dans l'écriture de Proust, puisque pour lui la métaphore désigne avant tout un "genre", un mode d'appréhension et de recréation de l'essence des choses fondé sur l'analogie, susceptible de s'incarner dans deux "espèces" différentes, ou si on veut dans deux figures de style spécifiques, la métaphore et la comparaison.

Dans un avant-texte du cahier 57, datant de 1911, l'articulation entre la substance métaphorique du réel et la métaphore en tant qu'objet langagier susceptible de donner corps aux vérités esthétiques enfin conquises est annoncée par le narrateur de façon encore plus explicite qu'il ne le fera dans la version définitive : « Quant à ces minutes de particulière allégresse où nous sentîmes tout d'un coup en une chose les qualités, l'essence incarnée d'une autre, elle nous fourniraient ce qui en est l'équivalent dans le langage, une métaphore »¹⁸⁹. Même s'il peut paraître artificiel de séparer les deux dimensions, puisque nous verrons que la figure, loin d'être un simple ornement, est le véhicule même par lequel le style peut recréer les essences perçues et, plus largement, la vision intérieure de l'artiste, il s'avère nécessaire pour notre problématique, et pour la clarté de notre exposé, de resituer avant tout la pratique de la métaphore (et de la comparaison) dans le cadre de la réflexion théorique que la *Recherche* nous livre au sujet du processus métaphorique ; nous voudrions ainsi marquer l'intervalle entre le niveau de la théorie et celui de l'actualisation textuelle en récupérant la distinction que les latins opéraient entre la *translatio*¹⁹⁰, à savoir le mécanisme de transfert qui définit la métaphore, et le *translatum*, qui désigne le résultat tangible du transfert. La métaphore-*translatio* désignera donc toujours pour nous le palier de la réflexion, de la métaphore comme socle de la relation entre le sujet et le monde sensible ; la métaphore-*translatum* représentera en revanche le palier du geste langagier, de l'expression forgée par l'écrivain pour rendre compte de ce rapport.

Nous pourrions affirmer que la métaphore proustienne, en tant que *translatio*, constitue le fondement

¹⁸⁷ Nathalie Aubert affirme par exemple, en reprenant des propos tenus par A. Compagnon dans son ouvrage *Proust entre deux siècles*, qu'« on note constamment un écart entre les doctrines esthétiques que [Proust] professe et ce qui travaille l'œuvre elle-même du point de vue formel » (N. Aubert, *Proust. La traduction du sensible*, op. cit., p. 2). Pour ce qui est de notre problématique nous essayerons de démontrer que le rôle primordial de la métaphore dans l'esthétique proustienne n'est pas en contradiction avec la pratique scripturale de la comparaison.

¹⁸⁸ Nous renvoyons les lecteurs au florilège dressé à la note 43 de notre introduction générale, voir *supra*, p. 17.

¹⁸⁹ Cahier 57, f. 32 r°.

¹⁹⁰ *Translatio* est d'ailleurs la traduction littérale du grec μεταφορα. Pour plus de détails sur cette distinction, opératoire aussi en linguistique, voir J. Gardes-Tamine, *Au cœur du langage*, op. cit., p. 43-65.

ontologique du réel tel qu'il se révèle dans ces moments de joie profonde (impressions privilégiées ou épiphanies de la mémoire involontaire) où le sujet découvre que les entités du monde ne sont pas hermétiquement séparées, cloisonnées dans des catégories étanches établies par l'intelligence, mais qu'elles se reflètent l'une dans l'autre, qu'elles s'interpénètrent « en une diversité harmonieuse qui est la seule unité réelle »¹⁹¹ et qui est aussi le gage de leur persistance. La métaphore touche donc à l'intemporel car elle arrache les objets et la conscience à leur dispersion ; elle crée « l'homme affranchi de l'ordre du temps » (IV, TR, 451) dans la mesure où les analogies qu'elle révèle témoignent de l'identité et de la généralité des choses par-delà le particulier et le discontinu qui les constitue. De ce fait, « l'objet de l'extase, l'intemporel, se confond avec l'essence métaphorique des phénomènes, intérieurs ou extérieurs : avec l'élan par quoi chaque chose distincte, séparée, bondit vers celles auxquelles elle est identique »¹⁹². La substance même de la vie est donc métaphorique, car chaque objet, chaque image, chaque souvenir que notre mémoire nous fait miraculeusement retrouver est composée d'un entrelacs de sensations multiples, simultanées, enchaînées dans des rapports que notre impression première, dans sa fulgurance, nous avait laissé entrevoir et que l'artiste se doit de fixer dans une œuvre d'art qui puisse garantir leur pérennité.

La découverte essentielle de la métaphore-*translatio* comme principe de la vie et de l'art n'est pas seulement le fruit du trébuchement prodigieux du héros-narrateur dans la cour des Guermantes, mais se voit préfigurée quelque deux mille pages plus tôt, lorsque celui-ci rend visite au peintre Elstir et fait dans son atelier l'expérience d'une « nouvelle création du monde » (II, JF, 190). Le narrateur reconnaît que le charme unique des tableaux du maître réside dans le fait que son art « rompt notre vision utilitaire »¹⁹³ des choses en restituant sur la toile les illusions d'optique et les erreurs sensorielles qui caractérisent nos impressions premières. Les objets et les paysages représentés subissent une étrange métamorphose car les frontières que nous établissons conventionnellement entre les choses s'estompent ; le peintre exerce le spectateur à ne plus percevoir « de démarcation absolue entre la terre et l'océan » (II, JF, 193) parce que à l'œil qui les perçoit les deux dimensions, terrienne et aquatique, n'apparaissent pas séparées mais fondues ; elles s'interpénètrent et échangent leurs caractéristiques, si bien que le véritable acte créateur de l'artiste consistera à revenir à cette fusion primordiale, à ce chaos originaire, ordonné non par notre logique mais par notre perception. Il s'ensuit donc que l'avènement de la création est indissociable d'une destruction préliminaire, d'une *pars destruens* au cours de laquelle l'artiste s'affranchit de la connaissance conventionnelle et abdique son savoir¹⁹⁴, parce que « si Dieu le père

¹⁹¹ Cahier 57, f. 34 v°.

¹⁹² G. Picon, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 130.

¹⁹³ L. Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁴ Plus loin le narrateur nous dit que l'effort préalable qui fait toute l'originalité de la création d'Elstir consiste à « ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision est faite » (JF, II, 194). Proust reprend ici presque textuellement une anecdote que Ruskin raconte à propos du peintre Turner et que l'écrivain avait déjà relatée dans l'introduction à sa traduction de *La Bible d'Amiens* : face à un officier de marine qui lui reprochait de ne pas avoir représenté dans son tableau les sabords d'un navire, le peintre anglais aurait répondu : « mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais. » (« Préface du traducteur », *La Bible d'Amiens*, Mercure de France, 1904, p. 67). Nous comprenons donc que le principe esthétique selon lequel, en peinture tout comme en littérature, la création est en fait un acte de recréation de nos impressions authentiques, non perverties par le filtre du raisonnement, était arrêté depuis longtemps dans l'esprit de Proust. Cette démarche féconde de l'artiste est d'ailleurs diamétralement opposée à la stérilité de l'érudit qui accumule un savoir aride sur les œuvres aimées et a besoin de multiplier les instants de contemplation artistique par incapacité d'aller au fond de ses impressions

avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait » (II, JF, 191). Ôter aux choses leurs noms signifie abolir provisoirement les catégorisations hermétiques et les compartimentages que notre intelligence fixe entre les choses, signifie revenir à l'état prélogique où surgissent nos impressions premières et rétablir les vérités poétiques qui se nichent dans ce que le raisonnement, rectifiant après-coup, nous fait prendre pour des mensonges¹⁹⁵. C'est seulement en accomplissant cet effort préliminaire et nécessaire de défigement que l'artiste peut accéder au cœur de son univers perceptif et accomplir un nouvel acte de dénomination : donner d'autres noms revient ainsi à choisir les signifiés qui puissent restituer l'impression subjective¹⁹⁶ dans sa force et dans sa spontanéité originelle, à recréer dans sa vision ces moments extatiques où la réalité n'apparaît plus comme « un misérable relevé de lignes et de surfaces » (IV, TR, 463), une succession disparate de fragments, mais comme une unité sans clivages.

La peinture métamorphosante d'Elstir incarne donc aux yeux du narrateur le procédé qu'en poésie répond au nom de métaphore, car elle se configure comme un processus de substitution présentant à la place des termes picturaux attendus d'autres termes qui ne correspondent pas aux référents visés : « c'est par exemple à une métaphore de ce genre [...] qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer » (II, JF, 192). Cette association assez déroutante entre l'opération de transmutation visuelle du peintre et une pratique relevant du domaine de l'écriture semble trouver son fondement dans une conception traditionnelle, tropologique, de la figure de style, suivant laquelle le processus métaphorique consiste dans l'emploi d'un mot figuré à la place du mot propre ou littéral. Elstir accomplit des métaphores dans la mesure où il attribue dans ses tableaux un signifié pictural aquatique à des référents urbains, et applique inversement des signifiés terriens aux éléments marins ; de la sorte, le changement de nature que le peintre fait subir aux choses s'avère analogue au transfert de sens qui, d'après la rhétorique, est à la base de la métaphore.

Or, nous croyons pourtant que l'étiquette et la définition communément admise de métaphore, à laquelle Proust pense sans doute ici, n'adhèrent que d'une manière très insuffisante et partielle à la réflexion et à la pratique métaphorique que l'écrivain, par le truchement de son personnage, nous présente dans ces

véritables : « Mais nous jouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que – dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition – nous les connaissons aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie » (TR, IV, 470).

¹⁹⁵ En opérant ce que Taine appelle une rectification des données perceptives, mécanisme par lequel l'intelligence peut ensuite échafauder des lois générales. Pour un approfondissement des liens entre Proust et Taine, voir J.-M. Quaranta, *Le génie de Proust, op. cit.*, en particulier pp. 207-226. Dans une prolepse qui rend manifeste l'écart diégétique séparant le héros et le narrateur, ce dernier met en relation la technique picturale d'Elstir (que le héros ne connaît pas encore) avec la prose épistolaire de Mme de Sévigné, qui bouleverse les enchaînements causaux habituels ; tous deux en effet « présente[nt] les choses dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer par leur cause » (JF, II, 14). Sur l'affinité entre Elstir et Mme de Sévigné, et pour une interprétation subtile du célèbre « côté Dostoïevski » des deux artistes, voir V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 284-292.

¹⁹⁶ L'impressionnisme d'Elstir, comme le note Fraisse, équivaut ainsi à un idéalisme subjectif dans la mesure où son art ne restitue pas une réalité objective, qui serait donnée de l'extérieur, mais une réalité foncièrement intérieure, correspondant à l'image que nous renvoient nos impressions, conformément au principe émis dans *Contre Sainte-Beuve* : « tout objet par rapport à nous est sensation » (voir EA, p. 211 et L. Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 43-46).

pages. En effet, si dans l'optique tropologique prônée par la tradition la métaphore implique la substitution du sens propre avec un sens figuré et éloigné de l'usage ordinaire, dans la métaphore proustienne et elstirienne la distinction entre propre et figuré se trouve bouleversée et dépassée de façon paradoxale : bien que conventionnellement impropre, le nouveau nom, le terme métaphorique que l'artiste donne aux choses s'avère en effet le seul terme "propre", « ontologiquement plus exact »¹⁹⁷ et capable d'assurer une traduction fidèle de son univers perceptif. En outre, si dans la doctrine tropologique le mécanisme de substitution n'affecte que le plan lexical et annule la portée informative de la métaphore en la réduisant à un pur ornement de langage, dans la conception proustienne celle-ci apporte en quelque sorte un surplus d'information en ce qu'elle substitue « à la constatation de ce qui est, la résurrection de ce que nous avons senti »¹⁹⁸ et nous rend ainsi la plénitude de nos impressions.

Cependant, si le geste créateur d'Elstir consiste à ne pas effectuer dans ses tableaux de séparation artificielle entre les choses et à exalter au contraire leurs zones de convergence, à rendre visible la marge d'empiètement que notre perception saisit, il nous semble que la pratique métaphorique ainsi décrite relève moins d'une substitution que d'une interaction, moins d'un échange vertical que d'une projection horizontale¹⁹⁹. En effet, si l'on observe de plus près la description du port de Carquethuit, on se rend compte que les deux sphères, aquatique et terrienne, ne se superposent pas comme dans un palimpseste où on verrait la mer à travers la terre et inversement, mais interagissent mutuellement et coexistent, bien reconnaissables, dans une relation de contiguïté. Ainsi, les églises de Criquebec, éloignées de la ville et des maisons, « sembl[e]nt sortir des eaux » (II, JF, 192) parce qu'elles sont entourées de tous côtés par la mer, alors que les mirages de la perspective confèrent aux mâts des vaisseaux la consistance urbaine des clochers ; de même, la mer se confond avec la grève qui la borde, laquelle à son tour se mue en surface réfléchissante et acquiert une transparence aquatique. Les deux éléments échangent ainsi leurs propriétés et révèlent le dynamisme qui sous-tend le réel ; les nombreuses formules modalisantes et atténuatives (« avaient l'air », « semblaient », « on sentait », « on n'aurait pas dit », « on pensait »), ainsi que les comparaisons qui dans la deuxième partie de la description soulignent le croisement des deux isotopies dominantes (l'eau est comparée à un « animal fougueux et rapide », la barque à une carriole, II, JF, 193) restituent le tremblé de la perception, « l'hésitation première »²⁰⁰ des choses et soulignent néanmoins le maintien d'une marge de distance empêchant la superposition complète entre les deux sphères²⁰¹. Les termes se côtoient, les surfaces semblent « s'enjamber

¹⁹⁷ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, p. 121.

¹⁹⁸ EA, p. 543.

¹⁹⁹ Marisa Verna a mis en lumière l'affinité entre la pratique elstirienne, telle que Proust la décrit dans ce passage, et « l'association thématique » pratiquée par les symbolistes, qui consiste en l'échange d'attributs propres à des référents distincts, voir M. Verna, « Pour une langue sensible. L'héritage du symbolisme dans l'écriture proustienne », dans O. Bivort (dir.), *La littérature symboliste et la langue*, Classiques Garnier, 2012, p. 217.

²⁰⁰ A. de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, t. I, Corti, 1978, p. 145, cité par A. Simon, *op. cit.*, p. 118.

²⁰¹ Cette esthétique de l'« amphibie » (JF, II, 193), de l'entre-deux, de la dilution des contours caractérise non seulement les paysages du peintre mais également ses portraits, et notamment le célèbre tableau d'Odette en Miss Sacripant : « Le caractère ambigu de l'être dont j'avais le portrait sous les yeux tenait sans que je le compris à ce que c'était une jeune actrice d'autrefois en demi-travesti. [...] Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable » (JF, II, 205).

les unes les autres » (II, JF, 193) dans l'entre-deux trouble qui caractérise la vision du peintre, mais il n'y a pas de véritable substitution, car si cela était le tableau ne nous donnerait à voir qu'un seul des deux pôles métaphoriques : la mer changée en terre, ou la terre devenue marine. Comme l'a noté Genette, dans les paysages d'Elstir, ou plus exactement dans la transcription qu'en donne Proust, les choses tendent à l'assimilation par voisinage, s'assemblent en vertu d'une contagion métonymique plutôt qu'en vertu d'une analogie entre disparates, et c'est en quelque sorte leur interaction sur le plan syntagmatique, leur juxtaposition qui produit ici l'effet d'empiètement, sans atteindre pour autant de véritable surimpression²⁰².

La métaphore elstirienne, décrite au départ comme un acte de nomination substitutive, s'avère donc plutôt un processus interactionnel par lequel le héros apprend à jeter un nouveau regard sur ce qui l'entoure et sur la création artistique ; ce n'est pas par une contemplation analytique ou en s'efforçant d'abstraire l'objet de son environnement que le sujet accède à l'essence des choses²⁰³, mais en reconnaissant que celles-ci ne cessent de s'imbriquer, dans une harmonie que dévoilent les leurres non rectifiés de nos impressions premières. La complexité du processus de *translatio* que Proust pose à la base de l'œuvre d'art, tant en peinture qu'en littérature, nous paraît confirmer la nécessité de l'approche multiperspectiviste que nous invoquons à l'issue de notre examen des différentes théories linguistiques du fait métaphorique ; en effet, la conception que l'écrivain présente de la métaphore dans ce passage, qui est d'ailleurs indissociable de la pratique scripturale qui l'illustre, peut se lire à la fois en adoptant une perspective substitutive (donc en se concentrant sur le transfert sémantique qui intervient entre les termes des deux isotopies), interactionnelle (qui verrait la métaphore comme le résultat de la corrélation, du choc des disparates) ou encore dans une optique proche de la thèse praxématique défendue par Catherine Détrie, puisque la métaphore proustienne est avant tout le mode sous lequel le sujet rend compte de son rapport au réel à travers un acte de dénomination non conventionnel mais reflétant son expérience perceptive.

Le récit de la visite à Elstir nous intéresse non seulement pour ce qui est de la théorisation de la

²⁰² Voir G. Genette, « Métonymie chez Proust », *op. cit.* C'est pourquoi Billermann peut affirmer que « Jene Verunsicherung der Wahrnehmung ließe sich schwerlich nur vereinbaren mit der unbestreitbaren Harmonie eines Bildes, dessen erwartbarer Vergleichsgegenstand mit dem Verglichenen bis zur Unkenntlichkeit verschmolzen wird. Diese ‚metaphore‘, der „Port de Carquethuit“, ist eine schlichte Verbindung zweier unähnlicher Phänomene, die beide in der „alchimie des impressions“ verschwinden, ohne daß ersichtlich wäre, welche „essence commune“ ihrer Fusion entspränge. » « Une telle incertitude perceptive est difficilement conciliable avec l'harmonie indéniable d'une image dont le comparé attendu fusionne avec son comparant au point d'être méconnaissable. Cette "métaphore" du "Port de Carquethuit" est une simple mise en relation de deux phénomènes dissemblables, lesquels disparaissent dans l'"alchimie des impressions", sans qu'on puisse saisir quelle est l'"essence commune" résultant de leur fusion » (Nous traduisons). R. Billermann, *Die « métaphore » bei Marcel Proust: ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis, op. cit.*, p. 283-284.

²⁰³ Dans le premier volume, le narrateur relate ses tentatives de pénétration du mystère des aubépines, qui restent infructueuses parce qu'il croit devoir s'isoler et isoler l'objet de ce qui l'entoure : « Je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague. » (CS, I, 137). De même, le narrateur croit pouvoir surmonter la déception éprouvée au contact avec la réalité du pays de Balbec en faisant abstraction de tous les éléments prosaïques qui font tâche vis-à-vis du sublime mythologique dont l'avaient fait rêver les récits de Swann et Legrandin : « Avant de monter en voiture, j'avais composé le tableau de mer que j'allais chercher, que j'espérais voir avec le "soleil rayonnant", et qu'à Balbec je n'apercevais que trop morcelé entre tant d'enclaves vulgaires et que mon rêve n'admettait pas, de baigneurs, de cabines, de yachts de plaisance. [...] Je pouvais en regardant les flots m'efforcer de penser que c'étaient les mêmes que Leconte de Lisle nous peint dans l'*Orestie* [...] » (JF, II, 67).

métaphore-*translatio* et de la mise en valeur de sa charge esthétique et ontologique, mais aussi parce que dans ce texte d'*À l'ombre de jeunes filles en fleurs* nous pouvons observer l'emploi assez libre, frôlant l'approximation, que Proust fait de la terminologie rhétorique. Nous avons vu qu'au début le narrateur affirme que la métamorphose qu'Elstir fait subir aux choses s'apparente à « ce qu'en poésie on nomme métaphore » et que « l'une de ses métaphores les plus fréquentes » (II, JF, 191-192) consiste à peindre la mer par des termes terriens et la ville par des termes marins, ce qui témoigne, comme nous l'avons vu, d'une conception tropologique de la figure de style : un mot figure à la place d'un autre, sans qu'aucun lien ne soit explicité. Cependant, dans le même paragraphe on assiste à un glissement terminologique, puisque le narrateur définit cette fois l'opération d'effacement des contours effectuée par le peintre comme étant une « comparaison tacitement et inlassablement répétée » (II, JF, 192) entre la terre et la mer. Proust manie ici les deux désignations de manière assez légère, car il semble ignorer que pour la doctrine rhétorique la comparaison diffère de la métaphore en ce que, précisément, elle n'induit pas de substitution entre les termes, puisque le comparé et le comparant sont coprésents au sein d'une même structure syntagmatique.

Ce flottement est pour le moins déroutant, car d'un point de vue strictement technique les deux procédés, comparatif et métaphorique, ne sont pas interchangeable, et si les tableaux du peintre équivalent à des métaphores, donc à une substitution, ils ne peuvent pas être en même temps des comparaisons, qui, elles, comportent une juxtaposition. En réalité, il semble évident que Proust ne pense nullement ici à la distinction rhétorique entre les deux figures de style, et les deux adverbes de manière qui contribuent à la caractérisation de la comparaison elstirienne (« tacitement » et « inlassablement ») indiquent à notre avis comment on doit interpréter ces ambiguïtés. L'adverbe « tacitement », partiellement oxymorique vis-à-vis du participe passé « répétée », laisse entendre qu'Elstir évite d'exhiber l'interaction entre les deux éléments et qu'il se limite à évoquer, à faire émerger dans la trame même de ses images l'affinité profonde de la mer et de la terre que son impression a saisie. Il ne tombe donc pas dans le défaut d'explication excessive que selon Proust alourdit et rend vulgaires les images balzaciennes, mais ne crée pas non plus de pures chimères, car le peintre répète « inlassablement » le jeu associatif et confère par-là plus de force au rapprochement. Ses comparaisons s'avèrent donc des métaphores qui suggèrent sans expliquer, qui ne « détonnent » pas car elles « se subordonnent à [un] but de beauté et d'harmonie »²⁰⁴ : tous les éléments marins et terriens sont entrelacés et leur appariement se construit comme autant de variations sur le même thème. L'adverbe « inlassablement » témoigne aussi à notre avis du regard métopoétique que, sous le couvert d'Elstir, Proust jette sur sa propre pratique d'écriture, qui fabrique des images sous-tendues par un réseau d'isotopies très serré et par une surdétermination sémantique qui, comme on peut le voir dans la description exemplaire du port de Carquethuit, contribue à corseter le tissu métaphorique du texte et à renforcer l'impression de fondu, d'absorption de tous les éléments hétérogènes dans une même coulée.

Le flou terminologique observé dans ce passage renforce donc notre hypothèse de départ, à savoir que dans la pensée et dans l'écriture proustienne les distinctions rhétoriques entre comparaison et métaphore n'ont

²⁰⁴ EA, p. 270.

pas cours dans la mesure où elles s'avèrent deux synonymes désignant un même procédé de mise en rapport des disparates, auquel l'écrivain confie la tâche de restitution de nos impressions premières et de leurs illusions révélatrices²⁰⁵.

La conception de la métaphore-*translatio* qui se dégage du récit de la visite à Elstir souligne notamment le pouvoir heuristique et ontologique de l'impression, qui dans sa fulgurance et ses mirages permet au sujet de saisir « ces mystérieuses différences d'où dérive la beauté » (III, PR, 630) et d'entrer en contact avec le substrat harmonieux et multiforme du sensible. Pourtant, la rencontre avec le peintre reste une étape intermédiaire dans le parcours d'apprentissage du héros, car ses tableaux ne lui montrent pas encore en quoi consiste véritablement cette harmonie, « cette multiforme et puissante unité » (II, 192) qui est le principe fondateur de la métaphore. Nous avons vu que les éléments naturels tendent à une assimilation car ils se présentent juxtaposés à notre perception, mais rien n'est dit à propos de ce que le narrateur, au bout de sa quête, découvrira être « l'essence des choses » (IV, TR, 454). Cette révélation, comme on sait, a lieu à la suite des épiphanies qui éblouissent le héros dans la cour et dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes, lorsqu'un heureux hasard, incarné par des objets contingents, sans importance (deux dalles mal équarries, un bruit de cuiller contre une assiette, la raideur d'une serviette)²⁰⁶ matérialisera au cœur de la sensation actuelle la sensation identique éprouvée dans le passé et, conjointement, les multiples souvenirs, « sons, projets et climats » qui l'entourent et qui demeurent, dans cette « infaillible proportion de souvenir et d'oubli » (IV, TR, 458) qui est gage de leur authenticité.

La vie, et ses matériaux apparemment insignifiants, montrent ainsi au narrateur que la réalité profonde, la persistance des choses et du moi, ainsi que la matière de l'œuvre d'art, résident dans la révélation de la loi du général que nous apporte le miracle d'une analogie, dans le dévoilement du rapport qui fait « miroiter » (IV, TR, 451) et se joindre deux sensations au-delà des barrières spatio-temporelles. La métaphore-*translatio* informe donc en profondeur la structure du temps ; elle témoigne de ce que l'objet de la quête du héros est moins le passé que l'entre-deux extratemporel, un temps stéréoscopique qui neutralise la discontinuité tout en la comprenant en son sein.

Mais si dans les épisodes de mémoire involontaires la révélation de l'essence commune se fait de manière fulgurante et immédiate, car c'est la nature même qui fournit la réponse à l'interrogation suscitée par

²⁰⁵ Nous remarquons le même maniement approximatif de la terminologie rhétorique dans cet avant-texte du cahier 28 : « Quand je dis qu'un tableau d'Elstir était une sorte de métaphore qui se poursuit, je vais peut-être un peu trop loin car quelquefois la métaphore n'était pas exprimée, *on n'aurait pas su dire avec quoi était la comparaison*. Mais c'était une métaphore latente en ce sens que toutes les parties du tableau exprimaient chacune avec leur langage différent la même chose » (II, esquisse LX, p. 979, nous soulignons). Une fois de plus, Proust ne semble pas se préoccuper des différences formelles qui distinguent les deux procédés de style et emploie les deux dénominations de façon nonchalante, si bien que la comparaison semble référer ici moins à la figure qu'au processus de mise en relation de deux objets qu'incarne la métaphore. De toute manière, métaphore et comparaison émanent toujours chez Proust du même acte de *translatio*, de réunion de disparates au moyen d'une analogie.

²⁰⁶ Comme le note Tadié, en faisant reposer les révélations esthétiques à fondement de l'œuvre d'art sur des matériaux insignifiants de notre existence passée, le roman proustien annule la distinction traditionnelle entre poétique et prosaïque, dans la mesure où les deux pôles entrent simultanément dans la forme unique de la métaphore, voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 412.

la joie ressentie et révèle le tissu métaphorique de notre vécu²⁰⁷, le narrateur identifie aussi d'autres moments d'extase qui ont ponctué le cours de sa vie ; des moments où, au détour d'une impression privilégiée mais obscure, les choses lui ont adressé un appel à chercher plus loin, à percer cette « vérité nouvelle » dont d'autres objets anodins et mystérieux (« un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou », IV, 457) semblaient porteurs et qu'il cachaient sous leur forme matérielle. Dans ce cas, l'explication ne nous est pas livrée par la résurrection des instants passés, mais doit être conquise à travers un travail pénible de déchiffrement, une descente au fond de nous-mêmes²⁰⁸ et de l'impression ressentie, afin de fournir une traduction intelligible au « grimoire compliqué et fleuri » (IV, 457) que les choses ont dessiné. Cette plongée dans l'obscurité, ce décryptage « du livre intérieur des signes inconnus » (IV, 458) sont d'autant plus douloureux que, comme le narrateur l'a appris dans l'atelier d'Elstir, ils comportent toujours une partie de destruction. Ils nous obligent à « abroger [nos] plus chères illusions » (IV, TR, 475), à renoncer aux mensonges de notre amour-propre et du langage que nous utilisons par commodité et par paresse, lorsque – au lieu d'approfondir ce que nous avons senti – nous nous cantonnons à des expressions conventionnelles, insincères²⁰⁹, qui nous permettent de nous faire comprendre par autrui mais suppriment en même temps la « racine personnelle » (IV, TR, 470) de notre impression.

Par conséquent, le travail sur soi et sur la langue qui sous-tend la création littéraire n'a rien de la spontanéité, de la facilité enthousiaste et inspirée en laquelle le jeune Proust croyait au temps de *Jean Santeuil*²¹⁰ ; au contraire, le parcours intérieur et extérieur que l'écrivain doit entreprendre est semé d'embûches et de tâtonnements. À ce propos, nous voudrions citer une ébauche du cahier 29, particulièrement intéressante

²⁰⁷ « La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même, de ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui ne m'avait pas permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d'une chose dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ? » (TR, IV, 468).

²⁰⁸ L'idée que la création oblige de s'engager dans une plongée « pré-freudienne » dans les profondeurs du moi, suivie d'une remontée à la lumière des trésors qui s'y cachent est affirmée aussi dans cette lettre à Jean de Pierrefeu datée du 4 janvier 1920 : « mon effort, un de mes efforts, car il s'agit d'un ouvrage complexe – est d'amener ce ténébreux inconscient à la pleine lumière de l'intelligence », *Corr*, t. XIX, p. 49.

²⁰⁹ On se souvient de l'exclamation « zut ! », dont la quadruple répétition rend compte de l'indigence de l'expression, incapable de rendre le délire hyperesthésique qui trouble le héros devant la mare de Montjouvain (voir I, CS, 153), à laquelle le narrateur du *Temps retrouvé* ajoute d'autres exemples relevant aussi bien du faux langage de l'amour-propre (« [...] tout ce que nous n'avons cessé, chaque fois que nous nous sentions malheureux ou trahis, non seulement de dire à l'être aimé, mais même en attendant de la voir de nous dire sans fin à nous-mêmes [...] “Non vraiment, de tels procédés sont intolérables” et “J'ai voulu te recevoir une dernière fois et je ne nierai pas que cela me fasse de la peine », IV, TR, 469) que des enthousiasmes stériles des célibataires de l'art (« Ils croient accomplir un acte en hurlant à se casser la voix “Bravo, bravo” », IV, TR, 470).

²¹⁰ Nous pensons notamment au projet de préface du roman abandonné, où le livre est présenté en des termes complètement différents : il n'est pas le résultat d'un travail actif et douloureux de l'écrivain sur soi-même mais le pur produit d'une récolte passive et heureuse : « Puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans rien y mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle » (JS, p. 42). De même, dans un texte rédigé à l'époque de *Jean Santeuil*, Proust semble adhérer au topos du poète-scribe, qui couche sur la page avec aisance, en proie à un enthousiasme fécond, les vérités que lui dicte son inspiration : « Tous ceux qui ont éprouvé ce qui s'appelle l'inspiration, connaissent cet enthousiasme soudain qui est le seul signe de l'excellence d'une idée qui nous vient et qui à son apparition nous fait partir au galop à sa suite et nous rend aussitôt les mots malléables, transparents, se reflétant les uns les autres. » Sur l'esthétique de l'inspiration qui caractérise la période de *Jean Santeuil*, voir M. Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 16-32 et J. M. Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 63-126.

en ce qu'elle montre la conjonction entre la métaphore-*translatio*, et notamment l'effort douloureux d'éclaircissement²¹¹ à accomplir dans le but d'isoler et reconstruire les multiples parcelles de la sensation éprouvée devant les aubépines, et la métaphore-*translatum*, soit la forme langagière qui pourrait déployer le « hiéroglyphe » dessiné par la fleur. Le *je* s'acharne à reconstituer les raisons profondes de son amour pour les aubépines, survécu intact malgré le passage du temps et la mort de son moi d'autrefois (« une des rares passions survivantes d'un cœur et d'un univers qui n'existent plus pour moi », I, CS, 861), et lutte contre les défaillances de son esprit, car il sait bien que la réponse n'est pas dans la contemplation actuelle de l'objet matériel ; elle ne peut venir que de lui-même²¹² :

Mais tout ce que cet amour ancien ajoute en moi à ces fleurs [...] et qui n'est pas matériellement contenu dans la fleur que j'ai sous les yeux, et qui est pourtant la raison de mon amour pour elle et de sa beauté, qui si j'arrive à la dégager vient s'ajouter un instant à la fleur, anime ses pétales, stylise sa forme [...] Mais ce qu'il leur ajoute n'est pas précis comme ce que j'ai sous les yeux, c'est lointain, c'est vague, c'est affaibli, et comme c'est au fond de mon esprit, comme c'est une impression immatérielle, c'est mon esprit seul qui serait capable s'il en avait la force, de la récréer toute entière. (I, CS, Esquisse LXII, 861-862)

L'élan qui préside à l'approfondissement d'une impression ancienne s'apparente ainsi à un acte de remémoration, qui n'a évidemment rien à voir avec la recomposition par association d'idées des souvenirs volontaires mais s'avère tout de même volontaire dans la mesure où, à la différence des réminiscences, le sujet se trouve face à une énigme gravée dans l'inconscient²¹³ par sa sensibilité et que seule l'intelligence est appelée à résoudre, à travers une application consciente. L'esprit est enivré, irrité par « la vision confuse d'une sorte de physionomie particulière, nervurée, flamboyante, mystique qui serait celle de la fleur » (*loc. cit.*), mais cette vision instantanée lui échappe, il ne réussit pas à la saisir car elle semble aussitôt disparaître sous la masse muette des pétales et « la disposition matérielle de la fleur » (*loc. cit.*). Nous comprenons néanmoins que la réalité nouvelle qui se dessine sous l'apparence de l'aubépine, et que le narrateur cherche péniblement à dégager, est déjà l'image de l'église gothique que nous retrouverons dans le texte définitif : les adjectifs « nervurée, flamboyante, mystique » renvoient clairement à l'univers de Combray et de l'église de Saint Hilaire, mais le vague et l'incertitude des contours augmentent lorsque sur cette première intuition se greffe, en filigrane, un autre mirage, celui de la femme :

Dans le lisse éclatant de ses pétales comme une robe de bal intacte, si l'on mettait des robes de bal pour parer un autel, dans l'élégance négligée et suprême de ces mille étamines distraites comme un regard féminin un peu myope qui fait les prunelles toutes petites, complexes et mystiques comme les mille nervures d'un portail gothique. (I, CS, Esquisse LXII, p. 862)

²¹¹ M. Raimond parle à ce propos d'une « passion du déchiffrement » qui est « à la fois une volonté de savoir, un acharnement à découvrir, mais aussi une *épreuve* pénible, douloureuse, anxieuse ». M. Raimond, *Proust romancier*, Sedes, 1984, p. 90.

²¹² Puisque « toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître », IV, TR, 470.

²¹³ Proust explique d'ailleurs dans la suite du passage que l'effort que demande l'éclaircissement des impressions obscures « peut-être en un certain sens ressemble-t-il à celui de la mémoire en ce sens qu'il cherche à ressusciter, à remettre entre les mains de l'intelligence ce qui s'agite dans l'inconscient », I, CS, 862.

Le narrateur semble ici hésiter entre deux qualités, le gothique et le féminin, qui sont apparues, inextricablement mêlées, à sa sensibilité ; il pressent que l'essence cachée de la fleur est là, dans cet entrelacs obscur et splendide qui fait qu'une fleur puisse se révéler à la fois une église médiévale et une jeune fille distraite en toilette de bal. Pourtant, l'accumulation des comparaisons, dans lesquelles on lit l'effort presque physique de la pensée tentant de lier les deux foyers de l'image, des hypallages adjectivales (« élégance suprême », « prunelles mystiques ») ainsi que la phrase hypothétique introduite par *si*, rendent compte des difficultés de l'esprit à dévider cet écheveau de sensations confuses et rythment une quête qui, dans la phrase suivante, devient proprement affolée, palpitante, rendue anxieuse par la peur de l'oubli, par la crainte de voir disparaître à jamais la vision, et ses vérités :

je sens comme passer une seconde comme une expression qui est la signification oubliée par moi du fuselé négligent comme le suprême apprêt des étamines, qui met comme une clarté de dimanche ou une blancheur d'autel dans le sourire d'argent des étamines ; mais cela frôle ma pensée sans que ma pensée puisse le saisir (*loc. cit.*)

La syntaxe hachée et surtout la foule des *comme* d'approximation – qui n'introduisent pas de comparaisons complètes et marquent au contraire le doute, le grief d'inadéquation qui pèse sur chaque mot – témoignent de la recherche pénible d'une expression accomplie qui se fait dans la phrase respiration haletante, tension vers quelque chose de proche et d'inatteignable à la fois. Il apparaît ainsi que ce qui à ce stade fait défaut au narrateur n'est pas une métaphore-*translatio* mais une métaphore-*translatum*, un équivalent langagier qui puisse rendre intelligible la substance métaphorique de l'aubépine, le palimpseste féminin et gothique qu'ont laissé entrevoir ses pétales ; l'impression obscure a été déchiffrée, son essence entrevue, mais l'effort n'a pas (encore) été payé en retour par

une de ces métaphores sans prix qui sont la formule d'une vérité esthétique enfin conquise, et qui font des livres des grands poètes un résumé de découvertes, un trésor de certitudes d'un autre ordre que celui de la science et qui ne peut s'exposer d'une façon rationnelle, mais plus important encore et éclaircissant une réalité profonde, plus spirituelle que la réalité physique. (*loc. cit.*)

Dans ce brouillon emblématique et émouvant, véritable brèche ouverte sur l'atelier de l'écrivain et sur les balbutiements ayant précédé, sinon rendu possible, l'avènement de l'une des descriptions les plus célèbres de la *Recherche*²¹⁴, se trouvent mises en scène et exposées avant l'heure toutes les lois de l'esthétique proustienne, et notamment le rôle capital attribué à la métaphore, à la fois structure du réel, de la conscience percevante et fondement du seul style capable de restituer la plénitude de nos impressions, « la seule réalité intéressante »²¹⁵. La *tabula rasa* que l'artiste doit faire, non seulement des notions que lui dicte l'intelligence rationnelle, mais également des faussetés du langage commun, est donc propédeutique à une phase constructive

²¹⁴ Nous renvoyons aux deux évocations des aubépines dans *Du côté de chez Swann* (I, 110-111 et I, 136-138) pour mesurer la distance qui sépare ce brouillon où la vision est encore hésitante, confuse, où Proust n'arrive pas encore à resserrer les mailles du réseau métaphorique, de la description limpide du texte définitif. Nous donnerons une autre lecture de ce brouillon dans le dernier chapitre de notre travail, qui montrera le lien entre l'expression métaphorique et l'acte esthétique de la reconnaissance. Voir *infra*, III^e partie, chapitre 2.

²¹⁵ EA, 543.

de réappropriation de l'expérience vécue qui passe, en littérature, par la conquête d'une écriture pure, capable de mimer le contenu métaphorique de nos impressions²¹⁶, soit

ce rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en *enchaîner* à jamais dans sa phrase les deux termes différents. [...] 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. (IV, TR, 468)

La figure de style est donc le résultat, le *translatum* scriptural de ces moments d'extase « où nous vîmes tout à coup engendrée [...] une réalité poétique et complète »²¹⁷, elle est l'instrument privilégié que le langage met à disposition de l'écrivain et de son entreprise de fixation du sensible, entreprise que Proust rapproche de l'activité de traduction et qu'il désigne, encore une fois métaphoriquement, par le champ sémantique de la conversion. Le verbe *convertir* revient souvent sous la plume de notre auteur²¹⁸ ; il rend compte du changement de nature inscrit dans la métaphore-*translatio* (qui transforme, ou plus exactement fait apparaître une chose dans une autre) et incarné par l'absorption, l'homogénéisation des éléments de la phrase dans le fondu de la métaphore-*translatum*. *Convertir*, de par sa signification impliquant la métamorphose, la transmutation, rend parfaitement le geste de la métaphore proustienne, que nous avons vu être à la fois substitution, car il s'agit de remplacer l'objet matériel – et les mots qui le désignent – par un « équivalent spirituel »²¹⁹, et interaction métamorphosante qui absorbe les disparates dans une nouvelle homogénéité tout en les maintenant visibles. De surcroît, le verbe *convertir* revêt une acception ultérieure dans l'idiolecte proustien, dérivant de la visée de clarification inhérente au processus métaphorique ; la conversion est toujours orientée de l'invisible au visible, de l'informe à la forme, elle est éclaircissement de ce qui se donne comme obscur (le fond de nos impressions) et correspond donc à une pratique scripturale qui a dans la clarté son enjeu et sa préoccupation majeure.

Déjà en 1895, à l'époque de « Contre l'obscurité », Proust affirmait que « si les sensations obscures sont intéressantes pour le poète, c'est à condition de les rendre claires »²²⁰, impératif qui nous fait comprendre que la métaphore-*translatum* assurant le passage de l'impression à expression est chargée d'une valeur heuristique ; d'où la contrainte d'intelligibilité imposée à l'écrivain. L'équilibre s'avère pourtant fragile, car l'idéal de clarté auquel pense Proust, et qui est tout aussi loin des excès suggestifs des décadents que les images plates et explicatives d'un Balzac ou d'un Renan, consiste en une mise en forme linguistique qui reste au plus près de l'impression, qui en actualise les multiples composantes, les « états chimiques » qu'elle a traversée en nous, et rende communicables les vérités esthétiques qu'elle recèle, sans pour autant l'analyser ou la ramener à une

²¹⁶ Dans le cahier 58, les propos de Proust sur les caractéristiques essentielles du style sont encore plus nets : l'écriture doit se transformer en une « matière poreuse, ductile, se faisant elle-même l'impression qu'elle veut rendre, la mimant, la reproduisant, pour être sûr de ne pas l'altérer, de n'y rien ajouter », Cahier 58, f. 22 r°.

²¹⁷ Cahier 57, f. 32 r°.

²¹⁸ Notamment lorsqu'il s'agit de décrire le style de Flaubert, où, contrairement à la désagrégation que Proust note chez Balzac, « toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone », et encore « Tout ce qui était différent a été converti et absorbé », EA, p. 269.

²¹⁹ Cette opération presque magique de transmutation est inscrite dans l'interrogation anxieuse du cahier 57, f. 23 v°, lorsque le narrateur se demande « comment de ceci ferais-je sortir cela ? ».

²²⁰ EA, 393.

description objective²²¹. Ce qui doit être suggéré, tiré au clair mais non expliqué, c'est l'essence commune qui unit les référents correspondants aux signifiés linguistiques mis en rapport sur l'axe syntagmatique par la métaphore-*translatum* ; il n'est donc pas surprenant si, dans une version antérieure du célèbre passage du *Temps retrouvé*, l'union de deux objets différents par « les anneaux nécessaires d'un beau style » (IV, TR, 468) ne trouve pas son accomplissement dans une métaphore mais dans une alliance de mots²²². Comme nous l'avons anticipé dans notre introduction générale, Proust commet ici une ultérieure inexactitude du point de vue terminologique, car si en rhétorique l'alliance de mots renvoie à une figure proche de l'oxymore, donc à l'agencement de mots sémantiquement discordants, dans sa pensée cette étiquette recouvre, à l'instar d'un hyperonyme, tout procédé stylistique alliant deux termes différents mais sous-tendus par une relation d'analogie et donnant lieu à une synthèse langagière, purement poétique, de l'ensemble de sensations simultanées qui se déclenchent au contact avec le réel²²³. Par conséquent, tant la métaphore-*translatum* que la comparaison, mais également l'hypallage ou les formes de transfert métonymique qui selon Genette caractérisent l'écriture proustienne, doivent être interprétées comme autant de formes, autant d'espèces d'un même « genre », l'alliance de mots, qui à son tour s'avère « l'équivalent d'intelligence » (IV, TR, 621), textuel, du processus de métaphore-*translatio* à la base de l'esthétique et de l'ontologie proustienne.

Cette distinction que nous avons observée, et que Proust lui-même ne cesse de souligner, entre le palier théorique et la pratique de la métaphore comme alliance de mots nous permet de remarquer, au passage, des convergences étonnantes avec la conception aristotélicienne de la métaphore. Nous avons vu au troisième chapitre que pour le Stagirite la *metaphora* correspond à un transfert de dénomination par lequel on applique à un objet un nom qui ne le désigne pas normalement, en vertu d'une analogie que notre esprit perçoit entre deux choses dissemblables. Cette opération incarne un mode de fonctionnement de la pensée qui est susceptible d'être actualisé en discours par deux espèces de réalisations hiérarchiquement ordonnées : la métaphore et l'*eikon*. De même, la métaphore-*translatio* est chez Proust d'abord l'aspect sous lequel le réel se manifeste à notre sensibilité, une démarche de surimpression analogique que l'écrivain transcrit à l'aide de deux figures complémentaires, la métaphore et la comparaison. Certes, il ne faut pas oublier qu'Aristote conçoit la

²²¹ Proust est bien conscient des difficultés qui sous-tendent une telle entreprise ; déjà à l'époque de l'essai sur Nerval l'écrivain exposait les risques intrinsèques à toute tentative de traduction des impressions : « ces sensations si subjectives, si nous disons seulement la chose qui les provoque, nous ne rendons pas précisément ce qui [leur] donne du prix à nos yeux. Mais aussi, si nous essayons en analysant notre impression de rendre ce qu'elle a de subjectif, nous faisons évanouir l'image et le tableau », EA, p. 239. C'est pourquoi seule l'œuvre d'art accomplie, qui extériorise à travers le style la vision subjective de l'artiste, permet la communication intersubjective : « 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 et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune » (IV, TR, 474).

²²² Voir Cahier 57, f. 14 v°.

²²³ Le terme « alliance de mot » figure aussi dans un avant-texte du cahier 28, où Proust expose, en des termes très proches du texte définitif, la loi de la réalité comme rapport entre objets hétérogènes et du style comme métaphore : « Comme la réalité artistique est un *rappor*t, une *loi* réunissant des faits différents (par exemple des sensations différentes que la synthèse de l'expression fait naître), la réalité n'est posée que quand il y a eu style, c'est-à-dire alliance de mots. » Cahier 28, f. 33-34 r° (italique de l'auteur). Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'expression apparaît dans le contexte de la critique à Sainte-Beuve par le truchement de la vieille Cambremer (voir III, SG, 473). Ici, pourtant, Proust l'emploie, semble-t-il, pour renvoyer à son contraire, aux expressions toutes faites, que Sainte-Beuve s'amuserait gratuitement à rompre, alors qu'en rhétorique l'alliance de mot est précisément le fait de rapprocher deux termes dont les significations paraissent se contredire. Sur ce nouvel « embarras » terminologique de Proust, voir le commentaire d'A. Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 189.

métaphore comme un acte d'intellection, car pour lui c'est à travers le raisonnement que l'homme perçoit le semblable, alors qu'on sait que pour Proust l'intelligence fait obstacle à l'aperception des analogies et ne doit intervenir qu'après, pour démêler le contenu obscur de l'impression. Toutefois, l'affinité entre le penseur grec et notre auteur, outre que dans le constat d'une corrélation profonde entre métaphore et comparaison sur le plan linguistique, réside à notre avis dans le fait que pour eux la métaphore n'est pas seulement une figure de rhétorique mais le principe révélateur du rapport individuel que l'homme entretient avec les choses et le langage. C'est pourquoi aussi bien pour Proust que pour Aristote la métaphore a partie liée avec l'originalité et le génie créateur : aux injonctions du philosophe, qui affirme dans la *Poétique* que la métaphore est « la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui »²²⁴ ni apprendre, fait écho la prise de conscience du narrateur proustien que le travail de déchiffrement dont résulte le style métaphorique ne peut être qu'individuel : « personne ici ne pourrait m'aider [...] parce qu'on sent bien que c'est l'œuvre de soi-même, que l'inutilité de toute aide est le garant de l'originalité »²²⁵.

Le dégagement des deux axes, métaphysique et stylistique, autour desquels se développe la conception proustienne de la métaphore, ainsi que la mise en relief des fluctuations terminologiques qui émaillent la réflexion de l'écrivain sur sa pratique scripturale, nous permettent d'affirmer que les postulats de diversification et de hiérarchisation émis au fil des époques par les rhéteurs et les linguistes au sujet de la métaphore et de la comparaison s'avèrent inopérants pour l'étude de l'écriture de Proust. Au contraire, le métalangage qu'il emploie pour exposer sa théorie du style, aussi bien dans le texte de *Recherche* que dans les brouillons préparatoires, nous semble refléter davantage le fonctionnement et la structure formelle de la comparaison, plutôt que celle de sa partenaire. En effet, derrière la métaphore des anneaux qui apparaît dans la version définitive, mais également dans le soulignement insisté du « lien indestructible » qui doit « attache[r] indestructiblement » les termes du rapport dans la variante du cahier 57, ou encore dans le choix de certains verbes comme *enchaîner* ou *tenir ensemble* nous voyons se profiler surtout la jonction syntaxique des termes assurée par le *comme* de la comparaison. Le relateur constitue à nos yeux le pendant concret, l'actualisation grammaticale de l'anneau métaphorique, lequel implique à la fois liaison et séparation : la présence du *comme* – comportant dans sa logique l'affirmation du *est* et la négation du *n'est pas* – assure le maintien de la dialectique entre identité et différence, entre superposition et écart qu'Anne Simon reconnaît au cœur de l'esthétique proustienne de la surimpression et qui fait du style de l'écrivain un « art de la liaison »²²⁶.

²²⁴ Aristote, *Poétique*, 1459a, 22, *op. cit.*, p. 65.

²²⁵ I, CS, Esquisse LXII, p. 862. D'où la critique des mauvaises métaphores, dont l'indigence réside soit dans leur banalité ou dans leur approximation, signe que l'écrivain n'a pas eu assez de force pour plonger au fond de ses impressions (« Quand nous verrons un écrivain, à chaque page, à chaque situation où se trouve son personnage, ne jamais l'approfondir, ne pas le repenser sur lui-même, mais se servir des impressions toutes faites que ce qui en nous vient des autres (et des plus mauvais autres) nous suggère [...] », EA, p. 307 ; « Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. À 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images », EA, p. 616), soit dans ceci que l'auteur pense à autrui, cherche à obtenir un certain effet sur ses lecteurs : « [...] mais de l'art pour quelques-uns, nous penserons, nous, que c'est le sien qui est cet art-là, car il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond », EA, p. 308.

²²⁶ « La superposition n'est en effet jamais totale, jamais figée : l'écriture inclut activement la différence au sein de l'identique, puisque c'est un unique moment sensible qui ouvre une multiplicité d'horizons, puisque c'est un seul texte qui exhibe plusieurs couches. » A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 230.

De surcroît, la comparaison s'avère, plus encore que la métaphore, la figure capable de satisfaire aux exigences de clarté et d'intelligibilité ressassées au cours de « L'Adoration perpétuelle ». Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, aussi bien la rhétorique que la linguistique ont mis en relief la valeur explicative de la comparaison, sa propension au déploiement et à l'explicitation du vecteur analogique, ce qui lui a valu souvent les reproches d'intellectualisme ou de redondance. Or, il nous semble que dans l'écriture de Proust la structure étendue de la comparaison – qui de par son marquage syntaxique maintient visibles à la surface de l'énoncé les deux termes alliés et matérialise la qualité commune à la base du rapprochement – nous semble incarner de manière privilégiée la forme « individuelle et claire »²²⁷ que l'écrivain recherche pour donner corps à la réunion ineffable de deux sensations. La mise en perspective de l'intelligence et la reconnaissance de son rôle de relais de la sensibilité, indispensable pour dégager les lois inscrites au cœur des impressions, nous suggère ainsi que c'est moins dans la synthèse et la fulgurance propre à la forme métaphorique que dans la contemplation analytique de la comparaison qui se concrétise le travail de décryptage à fondement de l'esthétique proustienne. Il convient pourtant d'écarter une potentielle objection : lorsque Proust déclare dans une lettre « les images nées d'une impression supérieures à celles qui servent seulement à illustrer un raisonnement »²²⁸, on pourrait penser que, en raison de sa vocation argumentative, la comparaison ferait justement partie de ces images inférieures, rejetées par l'écrivain. Toutefois, nous aurons l'occasion de montrer au cours de la deuxième partie que même les comparaisons qui dans le texte servent effectivement d'illustration à un raisonnement, ou de support imagé à un argument, puisent toujours leur source première dans l'impression « agréable et forte »²²⁹ qui a saisi les rapports entre les choses. Le fondement de la comparaison pour Proust n'est jamais la logique rationnelle ou l'abstraction, car, comme on sait, le raisonnement n'est qu'un vagabondage stérile auquel on s'adonne lorsqu'on n'a pas la force de tirer des régions profondes de notre intériorité ce qui est obscur et demande à être éclairci.

Nous espérons avoir démontré que pour Proust, comme pour Aristote, les comparaisons « sont aussi d'une certaine façon des métaphores »²³⁰, puisqu'elles se voient confier la même « tâche totalisatrice de restitution du monde »²³¹ dans l'écriture ; cependant, cette conception ne va pas jusqu'à nier les différences formelles et les spécificités de chaque procédé. Au contraire, leur imbrication constante dans la trame compacte du style, que nous pouvons observer à maints endroits du texte de la *Recherche*, prouvent que notre auteur exploite de manière originale et avertie les potentialités et la souplesse de la structure comparative, ainsi que le coefficient poétique et suggestif de la synthèse métaphorique, lesquels participent de manière égale à la mise en forme du fondu stylistique qui doit restituer l'amalgame des sensations. C'est précisément cette continuité des deux figures à l'intérieur d'une même démarche analogique de recréation de l'impression que nous

²²⁷ EA, p. 394.

²²⁸ *Corr.*, t. VII, p. 167.

²²⁹ EA, p. 187. Cela explique d'ailleurs l'étonnante stabilité des images déjà au stade des brouillons. On peut remarquer en lisant les esquisses données par la Pléiade qu'une fois que l'analogie a été fixée, et qu'on a déchiffré le *translatum*, la métaphore ou la comparaison ne changent plus. Elles peuvent être déplacées ou supprimées, mais le choix du comparant ne subit jamais de remaniements, il ne constitue plus un matériel de travail pour l'écrivain.

²³⁰ Aristote, *Rhétorique*, Livre III, ch. 11, 1412 b 33, *op. cit.*, p. 483.

²³¹ N. Aubert, *Proust. La traduction du sensible*, *op. cit.*, p. 49.

voudrions montrer, en guise de conclusion, dans les deux passages qui suivent.

L'extrait que nous allons commenter, situé dans *Sodome et Gomorrhe*, s'avère particulièrement intéressant dans la mesure où l'aperception analogique à la base de la métaphore-*translatio* est reconstituée au niveau stylistique en recourant d'abord à une comparaison, ensuite à une métaphore *in absentia*, dans un effet de reprise qui contribue à renforcer la cohérence du réseau imagé et confère une plus grande densité à l'impression qui en constitue le socle. La première occurrence figure en ouverture du deuxième chapitre, au moment où le héros se rend à la soirée de la Princesse de Guermantes ; comme il craint de ne pas figurer parmi les invités, le devoir mondain lui paraît moins pressant et préfère s'attarder dans la contemplation du ciel estival encore clair :

[...] le jour d'été ne semblait pas avoir plus de hâte que moi à bouger. Bien qu'il fût plus de neuf heures, c'était lui encore qui sur la place de la Concorde donnait à l'obélisque de Louqsor un air de nougat rose. Puis il en modifia la teinte et le changea en une matière métallique, de sorte que l'obélisque ne devint pas seulement plus précieux, mais sembla aminci et presque flexible. On s'imaginait qu'on aurait pu tordre, qu'on avait peut-être déjà légèrement faussé ce bijou. La lune était maintenant dans le ciel comme un quartier d'orange pelé délicatement quoique un peu entamé. Mais elle devait plus tard être faite de l'or le plus résistant. Blottie toute seule derrière elle, une pauvre petite étoile allait servir d'unique compagne à la lune solitaire, tandis que celle-ci, tout en protégeant son amie, mais plus hardie et allant de l'avant, brandirait comme une arme irrésistible, comme un symbole oriental, son ample et merveilleux croissant d'or. (III, SG, 34)

Le regard du flâneur est attiré par les reflets chatoyants du crépuscule, qui confèrent à l'obélisque de la place de la Concorde d'abord « un air de nougat rose », puis l'aspect métallique et flexible d'un bijou « qu'on aurait pu tordre ». Le changement de lumière produit ainsi aux yeux de l'observateur une modification dans la matière de l'objet, que l'écriture rend par le glissement d'une isotopie alimentaire marquée par les sèmes /langueur/ et /tendresse/ (on pense surtout à la consistance fondante du nougat) à une isotopie du métal précieux, à la fois résistant et souple, ce qui donne lieu à deux réseaux sémantiques qui seront repris dans la suite du passage. La délicatesse de la notation qui enregistre la moindre variation de lumière, ainsi que la ciselure du détail et de la nuance chromatique, évoquent immédiatement les techniques de l'écriture artiste, son effort de fixer, d'épuiser par de touches brèves et successives l'impression la plus ténue dans sa fugacité²³². Les nombreuses formules modalisantes, telles que « donnait un air », « sembla », « on s'imaginait », témoignent de la volonté de transcrire le tremblé des perceptions sans filtres rationalisants et soulignent en outre le caractère suggestif et chimérique d'une vision dont le seul foyer est – malgré l'absence d'indices grammaticaux qui le signalent explicitement en tant qu'énonciateur – le sujet percevant. Sans tomber dans les excès maniéristes et dans les outrances langagières de la prose artiste, cette esquisse impressionniste nous paraît néanmoins très proche du style des frères Goncourt, si bien qu'on pourrait interpréter ces quelques lignes comme un banc d'essai, voire une anticipation du long pastiche que Proust placera au début du *Temps retrouvé*²³³.

²³² Voir H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », dans G. Antoine, R. Martin (dir.), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Éditions du CNRS, 1985, p. 466-477.

²³³ Voir TR, IV, 287-295. Notre hypothèse se voit renforcée par l'étonnante proximité entre l'image proustienne de l'obélisque changé en nougat rose et « la couleur rosée d'un sorbet au champagne » qu'Edmond de Goncourt prête à

Malgré sa brièveté, la progression de la description est marquée par le passage insensible du temps, responsable des variations de lumière, puisque dans l'espace de quelques lignes le narrateur assiste au déclin du jour et à la montée de la lune, dont il note qu'elle « était maintenant dans le ciel comme un quartier d'orange pelé délicatement quoiqu'un peu entamé ». Cette comparaison illustre de façon emblématique le processus de restitution de l'impression où s'accomplit la tâche primordiale du style ; la figure « pose un rapport » entre deux termes et enchaîne dans ses mailles deux objets différents, la lune et l'orange, dont la conscience perceptive du narrateur a pourtant saisi la ressemblance, l'essence commune. Même si, en l'occurrence, il s'agit d'une comparaison non motivée, car le *tertium comparationis* n'est pas explicité par un prédicat verbal ou adjectival, il nous semble que l'élaboration de l'image s'orchestre autour d'un vecteur analogique, aisément saisissable, et d'un vecteur d'ordre synesthésique moins évident. En effet, il ne faut pas chercher longtemps pour comprendre que ce sont essentiellement la forme étroite de la lune, qui se trouve sans doute à son premier ou à son dernier quartier, ainsi que la couleur orangée qu'elle assume à ce moment précis du soir, souligné par le déictique « maintenant », qui ont entraîné le rapprochement entre le comparant et le comparé. La fonction ambiguë du marqueur *comme*, qui oscille entre une valeur comparative de manière et une valeur approximante, témoigne de l'interstice que Proust veut maintenir entre les deux termes, distancés par l'adverbe et tendant en même temps à l'identification, à la superposition. Nous observons en outre que Proust répète ici le même croisement d'isotopies signalé à propos de l'obélisque de la Concorde, car si la lune apparaît au crépuscule pourvue d'une consistance alimentaire, tendre et fondante, elle changera au fil des heures de teinte et de matière, elle sera « plus tard [...] faite de l'or le plus résistant » et arborera son « ample et merveilleux croissant d'or » comme un symbole oriental, image sans doute moins surprenante et qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler la « faucille d'or » hugolienne²³⁴.

Toutefois, sur cette analogie visuelle plus immédiate, fondée sur une ressemblance de nature formelle, se greffe à notre avis un soubassement synesthésique plus complexe, un entrecroisement de sensations que la comparaison annonce discrètement et qui se dévoilera pleinement une dizaine de pages plus loin, lorsque Proust évoquera la même image par le biais d'une métaphore. Plusieurs notations du narrateur, et notamment la précision sur la durée prolongée du jour, indiquent que la soirée chez la Princesse de Guermantes a lieu en été ; même si dans cette description liminaire aucune allusion n'est faite à la température du soir, on peut supposer que c'est aussi la pression de l'environnement, la sensation de chaleur ambiante et de soif, sollicitant un désir inavoué de rafraîchissement, qui engendrent le mirage perceptif à l'origine de la superposition partielle entre la lune et le fruit. En plus, le pouvoir désaltérant et apaisant de l'orange et de son jus revient à d'autres endroits du roman, dans des circonstances qui mêlent toujours la saison avancée, printemps ou été, et des réunions mondaines : que l'on pense à l'orangeade rituelle servie en été dans le petit jardin de la duchesse de

l'obélisque dans son journal. Cette convergence est signalée par A. Compagnon dans une note à l'édition de la Pléiade, III, p. 1353.

²³⁴ Proust semble ici proposer une variation personnelle, à la fois lyrique et sobre, du *topos* romantique du clair de lune, qui n'est pas sans hanter notre auteur, comme le démontrent non seulement les nombreuses descriptions de clair de lune présentes dans la *Recherche*, mais aussi les propos moqueurs, vaguement exorcisants, qu'il fait tenir à Mme de Villeparisis au sujet de Chateaubriand, voir JF, II, p. 81-82.

Guermantes, ou au verre d'orangeade que le maître d'hôtel apporte au narrateur dans la bibliothèque du prince de Guermantes à la fin du roman²³⁵. On pourrait donc supposer que la ressemblance de la lune et de l'orange est induite aussi par une association d'idées, par la perspective de la soirée et des rafraîchissements qui attendent le narrateur assoiffé ; l'impression s'avère ainsi complexe, déterminée à partir d'une analogie qui mêle des perceptions subjectives et des sensations induites par l'environnement extérieur. Notre hypothèse se voit confirmée par une nouvelle évocation de la lune qui reprend et achève le mouvement de surimpression amorcé par la comparaison, en révélant en outre que l'état hypéresthésique qui a sollicité l'image chez le narrateur est le fruit d'une sensualité éveillée par la conjonction entre la chaleur environnante et la perspective non de la soirée mondaine chez les Guermantes mais d'une visite prochaine d'Albertine :

j'obéissais en la faisant venir ce soir à un désir tout sensuel, bien qu'on fût à cette époque torride de l'année où la sensualité libérée visite plus volontiers les organes du goût, recherche surtout la fraîcheur. Plus que du baiser d'une jeune fille, elle a soif d'une *orangeade*, voire de contempler *cette lune épluchée et juteuse qui désaltérerait le ciel*. (III, SG, 46, nous soulignons)

Le lien entre la comparaison du début du chapitre et la métaphore qui caractérise ce deuxième extrait est manifeste et ne laisse pas de doutes quant à la corrélation profonde des deux figures dans la pensée et dans le style de Proust. L'écrivain met ici à l'épreuve la mémoire de son lecteur²³⁶, car l'antécédent auquel réfère le démonstratif exophorique « cette » ne se trouve pas dans le cotexte immédiat de la phrase ou du paragraphe, mais renvoie par jonction anaphorique à la première mention de la lune ; nous sommes obligés ainsi de revenir douze pages en arrière pour retrouver l'origine de l'image et saisir la fonction de reprise et de cohésion discursive qu'exerce ici la forme resserrée et concise de métaphore, où ont fusionné les deux termes encore distincts dans la comparaison. En effet, le substantif « orange » qui tenait lieu de comparant dans la première occurrence n'est plus explicité et présent à la surface de la phrase mais se profile en creux, à la fois dans l'évocation subreptice, doublement cataphorique²³⁷ de l'orangeade et surtout dans les deux pivots grammaticaux autour desquels s'articule la métaphore. Les traits définitoires de l'orange (/juteux/, /écorche/, /désaltérant/) ont été en quelque sorte décomposés et distribués aux deux qualifiants. « Épluchée » reprend littéralement le « délicatement pelée » de la comparaison ; « juteuse » évoque la consistance du fruit et le

²³⁵ Voir II, CG, 802 et IV, TR, 447, sans compter que la couleur orange est associée par le héros à l'aristocratie et au nom de Guermantes. Toutefois, cette connotation mondaine n'entre pas en jeu, au moins au premier plan, dans les exemples que nous analysons ici.

²³⁶ « L'anaphore implique une mémoire discursive, qui conduit à la considérer non pas comme une simple variante de style évitant les répétitions, mais comme le rappel d'informations et d'interprétations antécédentes [...] Ainsi comprise, l'anaphore fait appel à la coopération du lecteur, à son activité d'interprétant », A. Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p. 237. Sur le fonctionnement des démonstratifs endophoriques, voir l'étude très fouillée de C. Costentin, « Les anaphores démonstratives dans le texte proustien de *Sodome et Gomorrhe* : jeux d'intégration, de transgression et de connivence », dans M. Erman (dir.), *Sodome et Gomorrhe. Marcel Proust*, Ellipses, 2000, p. 23-47.

²³⁷ La cataphore est double parce que, dans le cotexte étroit, le mot « orangeade » précède les adjectif et le verbe métaphorique qui font émerger en surimpression l'image du comparant, et parce que dans la suite du roman, lorsqu'Albertine arrive chez le narrateur, celui-ci pourra enfin confronter le pouvoir désaltérant des oranges et des baisers en goûtant les deux à la fois : « Je demandais à Albertine si elle voulait boire. "Il me semble que je vois là des oranges et de l'eau, me dit-elle. Ce sera parfait." Je pus goûter ainsi avec ses baisers cette fraîcheur qui me paraissait supérieure à eux, chez la princesse de Guermantes. », III, SG, 136.

pouvoir rafraîchissant que souligne également, par surdétermination sémantique, le verbe « désaltérer ».

La même métaphore-*translatio* a été donc rendue successivement par une comparaison non motivée et par une métaphore in *absentia*, dont le syncrétisme et l'originalité ne peuvent pourtant être appréciés et compris qu'à l'aune de la première. Le glissement de l'explicite à l'implicite, du déploiement comparatif à la synthèse métaphorique marque ainsi le passage de la perception d'une ressemblance à une véritable hallucination²³⁸ : le filtre modalisant du *comme* a disparu, la lune et l'orange ne font désormais plus qu'un dans la sensibilité altérée du héros, comme le montre aussi l'adverbe *voire*, qui produit un effet de renchérissement paradoxal dans la mesure où c'est la contemplation de la lune, plus encore que la boisson, qui semble pouvoir étancher la soif du narrateur. De surcroît, même si dans la variante métaphorique le rapport analogique est exprimé sous une forme condensée et hermétique, les remarques qui précèdent l'évocation de la lune et expliquent les motivations sous-jacentes à la visite d'Albertine font émerger de façon plus claire que dans la comparaison l'entrelacs de sensations et de pulsions charnelles qui président à la naissance de la métaphore. Si la lune en arrive à revêtir l'aspect d'un fruit pulpeux aux yeux hallucinés du narrateur, c'est non seulement parce qu'il constate une ressemblance formelle entre la courbe de l'astre et un quartier d'orange, mais parce qu'il projette sur l'objet comparé l'envie de fraîcheur et d'apaisement inspirée par le mélange grisant de la chaleur estivale et de son désir sensuel pour Albertine. Comme le note Jean-Pierre Richard, la sensation physique de soif est souvent mise en rapport avec le désir sexuel, et l'envie de boire – manifestée ici par l'association chimérique entre la lune et l'orange – se voit apaisée soit par un liquide frais, comme semble le préférer le narrateur à cette occasion, soit par le baiser, ou par les deux en même temps²³⁹. La métamorphose de la lune en orange juteuse repose donc sur un mélange inextricable de données perceptives, intérieures (le rapprochement entre le quartier de lune et le quartier de l'orange) ainsi qu'extérieures (la sensation de chaleur) et de projections libidinales, que la comparaison suggère discrètement et que la métaphore vient ensuite dévoiler.

Les deux occurrences que nous venons d'analyser constituent ainsi l'équivalent langagier d'une métaphore-*translatio* qui s'avère particulièrement présente dans l'esprit de Proust, étant donné que nous retrouvons une troisième fois, toujours dans *Sodome et Gomorrhe*, la même association, à nouveau sous forme de comparaison, entre la lune et le fruit épluché. La contemplation de l'astre a lieu maintenant aux alentours de Balbec, au cours des promenades nocturnes que le héros effectue avec Albertine, dans leur brève période de bonheur :

il faisait encore un peu jour ; l'air était moins chaud, mais après une brûlante journée nous rêvions tous

²³⁸ C'est proprement le mécanisme de l'hallucination que Proust évoque, dans une note ancienne du carnet I, pour expliquer la superposition miraculeuse de deux sensations : « Ajouter pour dire qu'il faut qu'il y ait presque hallucination pour bien revoir, il faut croire et pas seulement imaginer, comme ces voluptueux qui peuvent penser avec calme à tous les plaisirs qu'une femme leur donnerait mais qui s'ils imaginent qu'elle va venir dans une heure, les voient avec tellement plus de force qu'ils n'y peuvent pas résister », Carnet I, f. 54 r^o-v^o.

²³⁹ « Le frais c'est encore le neuf, le neuf qui passe en nous, le neuf qui nous rénove. Cette jouvence, on la retrouve dans certaines boissons, ou dans certains baisers. Car le geste de boire et celui d'embrasser se découvrent ici encore parallèles ; quelquefois concurrents, quelquefois conjugués », J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Éditions du Seuil, 1974, p. 34. Outre l'épisode des oranges pressés que nous avons cité à la note 249, on se souvient des baisers et des boissons fraîches, en l'occurrence du cidre ou du calvados, que les deux personnages mêlent dans leurs excursions en automobile pendant le deuxième séjour à Balbec, voir III, SG, p. 402-403.

deux de fraîcheurs inconnues ; alors à nos yeux enfiévrés la lune toute étroite parut d'abord (telle le soir où j'étais allé chez la princesse de Guermantes et où Albertine m'avait téléphoné) comme la légère et mince pelure, puis comme le frais quartier d'un fruit qu'un invisible couteau commençait à écorcher dans le ciel.
(III, SG, 407)

L'atmosphère torride (« brûlante journée »), le désir charnel et l'altération perceptive – rendue de façon très explicite par l'adjectif « enfiévrés », qui témoigne d'un état d'excitation à la fois physique et psychique – apparaissent ici enchaînés dans un rapport de cause à effet qui détaille ultérieurement le creuset de sensation d'où naît la comparaison : c'est la chaleur excessive du jour qui éveille les sens des deux amants et attise une sensation de soif si intense qu'elle engendre le fantasme visuel et gustatif d'une lune prête à étancher leur envie de fraîcheur, car derrière sa courbe étroite vient progressivement se profiler la pelure, puis la pulpe d'un fruit désaltérant. Le désir s'avère encore plus irrésistible dans cette variante puisque le mirage ne se limite pas à l'apparition surimpressionnée du fruit déjà pelé mais inclut aussi la projection du couteau et de l'action d'éplucher que le héros et Albertine, dans leur hâte fébrile, s'imaginent déjà accomplir²⁴⁰. L'élaboration de l'image se fait ici de façon graduelle (comme le souligne d'ailleurs l'alternance des deux circonstanciels de temps, « d'abord » / « puis »), à travers l'enchaînement des multiples composantes sensorielles, ce qui explique la préférence pour la forme déployée de la comparaison. Toutefois, nous observons à nouveau que le rapprochement tend à brouiller les contours entre les deux termes, puisque le marqueur *comme* est lié à un verbe d'attitude propositionnelle (*paraître*) qui demande un argument obligatoire et induit un processus de qualification²⁴¹ ; de la sorte, la valeur caractéristique de manière du relateur s'estompe au profit de la valeur qualifiante, car *comme* ne relie pas deux entités distinctes sur le plan référentiel mais un objet (la lune) et ses deux attributs (la légère et mince pelure, puis le quartier d'un fruit), qui viennent donc coïncider tout en restant visibles à la surface de l'énoncé.

Même si Proust ne précise pas à cette occasion sur quel fruit ses personnages fantasment, le renvoi aux deux occurrences précédentes est on ne pourrait plus explicite : l'incise parenthétique, ajoutée tardivement sur dactylographie²⁴², constitue un rappel analeptique qui invite à reconnaître dans les trois images réalisations de la même métaphore-*translatio*, trois variations autour d'un même motif obsessionnel qui unit, tel un fil invisible, deux phases de l'amour du héros pour Albertine. L'examen des avant-textes révèle que l'ordre d'apparition des trois passages, tel qu'il figure dans le roman, est en réalité inversé par rapport à la genèse de

²⁴⁰ Cette différence peut être expliquée si l'on se reporte à la toute première ébauche du texte, notée par Proust dans le carnet 2 et datable de 1915, où on comprend mieux que la projection chimérique est une réponse de nature associative à la soif que les deux amants éprouvent et qu'ils pourront apaiser une fois rentrés à Balbec : « il avait [fait] si chaud que nous rêvions Albertine et moi des fruits que nous trouverions en rentrant pour calmer notre soif et dans le ciel déjà à demi nocturne la lune apparaissait à cause de l'heure encore claire que nos yeux enfiévrés de soif croyaient y voir comme la légère pelure mauve d'un fruit qu'un couteau eût commencé d'écorcher délicatement dans le ciel. » (Carnet 2, f. 46 r^o-v^o). Comme on observe souvent en passant des brouillons au texte définitif, Proust polit sa phrase et supprime les éléments redondants et les « béquilles » ayant soutenu l'image dans la phase de mise en forme ; celle-ci gagne ainsi en concision mais devient plus implicite. Pour le commentaire génétique de cet extrait, voir M. Mein, « Les ailes, le vol et l'aviation dans la Recherche et dans les Cahiers de Proust », *Cahiers Marcel Proust*, n. 11, 1982, p. 174-178.

²⁴¹ Voir *supra*, p. 90-93.

²⁴² Voir N.a.fr. 16740, f. 20-21 r^o.

l'image. C'est en effet la troisième occurrence, à savoir la pseudo-comparaison identifiant la lune au fruit écorché par un couteau invisible – elle-même reprise, avec quelques changements, de l'ébauche de 1915 que nous avons citée en note – qui constitue le noyau primitif de l'image. En revanche, la comparaison et la métaphore qui figurent actuellement au début de *Sodome et Gomorrhe II* ne seront ajoutées que plus tard, lors des profonds remaniements que Proust apporta au récit de la soirée chez les Guermantes sur la dactylographie de 1921²⁴³. Il s'avère ainsi que, tant au niveau de la construction romanesque qu'au niveau microtextuel, Proust procède par fragmentation, puisqu'il décompose la métaphore originale dans ses éléments essentiels et redistribue ses parcelles à des endroits différents du texte, reliés pourtant par un système de rappels implicites ou explicites qui renforcent la cohérence du tissu imagé.

Au-delà des détails concernant la genèse du texte, ces trois extraits constituent à notre avis un exemple emblématique de la relation synergique qu'entretiennent la métaphore et la comparaison dans l'écriture proustienne. Nous espérons avoir montré que les deux figures participent de manière complémentaire à la mise en œuvre de la loi du style émise dans les pages du *Temps retrouvé*, à son devoir d'extraire et de condenser dans une même coulée l'alliage complexe de sensations, de désirs et de contingences qui composent une impression.

Dans cette occurrence spécifique, la structure déployée et analytique de la comparaison permet de dégager les constituants et le rapport analogique complexe qui les unit, en ouvrant ainsi la voie à la reprise synthétique et ramassée de la métaphore, qui achève la phrase sur un point d'orgue. Mais l'inverse est tout aussi possible ; il y a en effet d'autres exemples où l'élaboration de l'image procède de l'implicite à l'explicite, et où c'est une métaphore qui vient en premier et introduit une analogie virtuellement ouverte, que la comparaison va ensuite saturer poétiquement. Il en va ainsi dans ce bref extrait, tiré de la *Prisonnière*, où Proust décrit l'apparition, lors de la soirée Verdurin, du baron de Charlus « à une toute autre période de sa révolution » (III, PR, 708), descendant à grand pas la pente de son vice, et nous présente ainsi un nouveau fragment du portrait composite, kaléidoscopique, qu'il dresse de son personnage au cours du roman. Au lieu de l'inconnu superbe et inapprochable de Balbec, le héros aperçoit maintenant

M. de Charlus *naviguant* vers nous de tout *son corps énorme*, traînant sans le vouloir à sa suite un de ces apaches ou mendigots, que son passage faisait maintenant infailliblement surgir même des coins en apparence les plus déserts, et dont *ce monstre puissant* était bien malgré lui toujours escorté, quoique à quelque distance, *comme le requin par son pilote* [...] (III, PR, 708, nous soulignons)

Nous remarquons que la description s'ouvre sur une connexion conflictuelle instaurée par l'application du verbe *naviguer* à la personne et au corps du baron ; en raison de son incongruité conceptuelle, la métaphore à pivot verbal fonctionne d'entrée de jeu comme un indice, le signal d'une possible mise en relation analogique entre un comparé, Charlus, et un comparant qui reste à préciser, mais dont nous pouvons présumer qu'il sera

²⁴³ Voir l'exemplaire de ce qu'Antoine Compagnon appelle dans sa notice la « dactylographie corrigée » du début de *Sodome et Gomorrhe II*, N.a.fr 16728, f. 1 r° et 15 r°. Pour plus de détail sur l'établissement du texte, nous renvoyons à l'appareil critique de l'édition de la Pléiade, t. III, surtout p. 1291-1298.

indéxé sur la même isotopie aquatique, ou marine, embrayée par le verbe. À ce stade, la métaphore verbale ne propose qu'une palette d'analogies vides, puisque le prédicat admet dans son sémantisme plusieurs sujets virtuels et hétérogènes (un navire, un animal), desquels le « corps énorme » du baron pourrait être rapproché et qui pourraient donc saturer, explicitement ou en creux, la place du comparant *in absentia*. Le syntagme nominal hyperbolique à valeur instrumentale apporte une première restriction en ce qu'il oriente l'inférence du lecteur vers la taille et la démarche du personnage, mais souligne du même coup le caractère partiellement lexicalisé de la métaphore, car le verbe *naviguer* peut s'employer aussi dans des contextes non figurés pour faire allusion à une manière de se déplacer oscillante, se dandinant, qui rappelle le tangage d'un navire sur l'eau.

Le tissage du réseau isotopique suit la lente progression de la phase proustienne – qui se déploie par duplication parataxique (deux participes présents coordonnés) et hypotaxique (deux subordonnées relatives) – et se densifie à partir de métaphore nominale *in absentia*, « ce monstre puissant », dont l'effet de reprise relance la phrase au moment où elle semblait s'achever. La dynamique de répétition et variation est évidente ; l'antécédent du substantif métaphorique est bien reconnaissable dans le cotexte, non seulement grâce à la jonction anaphorique assurée par le démonstratif (lequel renvoie directement à Charlus) mais aussi par l'écho à la première hyperbole ; toutefois, si l'adjectif « puissant » reprend le qualificatif « énorme » du début et insiste sur la carrure imposante du baron, le substantif « monstre » infléchit la mention neutre du corps en y ajoutant une connotation axiologique négative, où se mêlent une sorte d'émerveillement, d'incrédulité devant la déformation physique et un sentiment de répulsion, voire de d'effroi. L'orientation de l'isotopie initiale se précise peu à peu, car la métaphore nominale identifiant Charlus à une créature monstrueuse met en valeur le domaine biologique et animal, présent en puissance dans le champ sémantique du verbe *naviguer*, et exclut en même temps d'autres comparants potentiels appartenant au domaine de la navigation.

La démarche interprétative est ainsi balisée par une accumulation insensible d'indices, de parcelles d'analogie qui convergent vers l'éclaircissement final apporté par la comparaison ; le dévoilement différé du comparant « requin », retardé par l'interpolation de la deuxième relative et par la sous-phrase concessive, met fin à l'effet de suspens créé par la lente élaboration de l'image et en révèle les nombreux étagements²⁴⁴. D'une part, l'explicitation du sujet animal qui s'apparie au prédicat métaphorique du début élucide la nature sylleptique de la construction et réactive le sens littéral du verbe *naviguer*, ce qui permet de compenser la lexicalisation que nous avons signalée ; en effet, le dandinement de Charlus, évoqué de façon abstraite par la métaphore, gagne en prégnance et en vivacité grâce à l'analogie établie entre les deux substantifs, dans un effet de « renforcement authentifiant »²⁴⁵ fondé sur une ressemblance ayant trait premièrement à la taille et à la démarche, et secondairement à la répugnance que les deux créatures inspirent. D'autre part, nous observons que le verbe autour duquel est bâtie la comparaison n'est pas le participe présent *naviguant*, mais le groupe formé par le verbe *être* à l'imparfait et le participe *escorté* ; on comprend alors que le rapprochement

²⁴⁴ Comme l'affirme très justement S. Chaudier, « la lecture devient ainsi une sorte de “téléologie interprétative” qui récompense le travail patient du déchiffrement. » S. Chaudier, « Proust et la langue littéraire », art. cit., p. 416.

²⁴⁵ I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, op. cit., p. 182.

analogique s'avère moins finalisé à illustrer le mouvement et l'altération physique intervenue chez le baron qu'à expliquer l'étrange et systématique apparition de quelques voyous à ses côtés. Ce que le narrateur guette sous les signes superficiels de la déchéance du corps sont les symptômes d'une débauche bien plus profonde²⁴⁶. En effet, la comparaison montre que la métamorphose régressive de Charlus s'inscrit dans le cadre plus ample d'une analogie proportionnelle à quatre termes, où les deux constituants référentiels (le baron et son apache) sont mis en parallèle avec deux constituants virtuels, le requin et le pilote ; ainsi, l'entrecroisement des termes ne repose plus uniquement sur une relation de ressemblance mais aussi sur une synecdoque²⁴⁷. Si le corps abominable et dandinant du baron rappelle la navigation du requin au fil de l'eau, l'apache qui surgit inmanquablement dans son rayon d'action tient lieu de pilote qui en signale l'approche, car il apparaît en quelque sorte comme son prolongement naturel, non simple accompagnement mais véritable complément, partie rattachée à un tout, comme l'indique aussi le participe « escorté ». La comparaison éclaire que la simultanéité des deux apparitions n'est pas le fruit de quelque coïncidence fortuite, d'un de ces « enchaînements de circonstances » (III, PR, 718) qui pointent à tout moment dans l'idiolecte baron, ni non plus le résultat d'un choix délibéré (les précisions « sans le vouloir », « bien malgré lui » insistent sur le caractère inexorable de cette concomitance) mais la manifestation directe d'un lien devenu désormais inévitable, physique, signe d'un vice moral de plus en plus exhibé.

Ainsi, l'avènement retardé du comparant introduit par *comme* complète et renforce après-coup la trame isotopique patiemment tissée depuis le début de la phrase, en attribuant une épaisseur concrète à la métaphore verbale semi-lexicalisée ; en plus, la comparaison se charge aussi d'une valeur résomptive, car elle récapitule efficacement, à travers une image notoire, relevant de connaissances partagées, ce que le narrateur avait exposé auparavant sous forme de récit. Bien que Proust ait beaucoup peiné avant d'arriver à une mise au point satisfaisante de cette image, les nombreuses hésitations et ratures qui surchargent le manuscrit laissent entrevoir que l'enchaînement de la métaphore verbale et de la comparaison a été fixé presque du premier jet²⁴⁸ et dans cet ordre ; la corrélation est d'ailleurs encore plus étroite que dans le texte définitif, car le comparant figure initialement près du verbe *naviguer*, et ce n'est qu'une fois les autres constituants agencés et interpolés qu'il sera reporté en fin de phrase, selon le mouvement de dévoilement progressif typique des périodes

²⁴⁶ La ruine et l'affaïssement du corps ne sont en effet que le reflet extérieur d'un débordement d'ordre moral : « [...] la nécessité d'exercer son goût et d'en protéger le secret ayant eu pour effet d'amener à la surface du visage ce que le baron cherchait à cacher, une vie crapuleuse racontée par la déchéance morale », III, PR, 712.

²⁴⁷ Dans la suite du passage, Proust insiste sur la relation synecdochique entre le baron et le voyou à travers une autre comparaison modalisée introduite par le verbe *sembler* : « [...] qu'il me sembla découvrir, accompagné de son satellite, un astre à une toute autre période de sa révolution et qu'on commence à voir en son plein [...] ». Si l'analogie proportionnelle animale vise surtout à rendre visible le rapport d'interdépendance presque physique, cette image astronomique révèle aussi la loi romanesque de l'évolution des personnages et la « psychologie dans le temps » dont Proust parle dans son interview à E.-J. Bois, voir EA, p. 557.

²⁴⁸ Nous transcrivons le premier jet du passage, entièrement raturé, tel qu'il figure dans une paperole du cahier IX de mise au net (N.a.fr. 16716, f. 77 r° pap ouverte) : « Au moment d'arriver chez Madame Verdurin j'aperçus suivi d' M. de Charlus, qui venait vers nous qui nou avec naviguait et [énorme] M. naviguant vers nous M. de Charlus escorté comme le requin par son pilote, d'un de ces apaches que son aspect ou sa célébrité faisait toujours surgir des coins en apparence les plus déserts de Paris. » Il est intéressant de noter que l'apparition à retardement du comparant dans le texte publié coïncide avec une véritable pratique de décryptage de la métaphore-*translatio* qui s'est formée de façon fulgurante, a été aussitôt fixée sur le papier, mais qui a dû ensuite être déployée, ramenée à une forme accomplie.

proustiennes.

Ce deuxième exemple permet de vérifier ce que nous affirmions plus haut, à savoir que l'opération de conversion langagière d'une métaphore-*translatio* dans une alliance de mots ne se limite pas à la seule métaphore mais comporte chez Proust la mobilisation de plusieurs figures de style, en l'occurrence une métaphore, une hyperbole et une comparaison proportionnelle doublée d'une synecdoque ; autant de moyens différents convoqués pour atteindre une même fin : la restitution d'une impression et de la loi qu'elle renferme, soit-elle perceptive, morale ou psychologique.

Les deux extraits que nous avons commentés auront montré que la forme étendue et explicite de la comparaison peut être exploitée pour annoncer les termes du rapport qu'une métaphore viendra ensuite reprendre et exprimer de façon synthétique, ou bien pour légitimer et renforcer la présomption d'isotopie induite par la métaphore et par le réseau d'analogies potentielles en attente d'activation. Les deux procédés ne sont donc pas interchangeables, car chacun présente des spécificités formelles qui le rendent plus ou moins avantageux en fonction des effets de sens que l'on veut véhiculer. Leur imbrication dans le fondu du style proustien prouve ainsi qu'une démarcation existe, et que l'écrivain en est tout à fait conscient ; toutefois, n'en déplaise aux linguistes, nous croyons que dans la pensée et dans l'œuvre de Marcel Proust cette démarcation n'est à rechercher et à évaluer que du côté de l'équivalent langagier, de la structure formelle et rhétorique choisie pour transformer en expression « cette pure substance de nous-mêmes qu'est une impression passée »²⁴⁹.

²⁴⁹ EA, p. 212.

5. Conclusion

L'objectif de cette première partie était d'approfondir les caractéristiques de la comparaison en tant qu'objet de langage et figure de rhétorique, en vue d'acquérir un arrière-plan solide de notions et de connaissances que nous mettrons à contribution lors de l'analyse stylistique des exemples recensés dans le roman proustien. Nous ne reviendrons pas sur les conclusions partielles dressées à la fin de chaque chapitre et qui résument les problématiques évoquées à chaque étape, mais récapitulerons simplement les points les plus significatifs qui ressortent des deux volets complémentaires, linguistique et rhétorique, sur lesquels nous avons bâti notre interrogation au sujet du phénomène comparatif.

Du point de vue linguistique, nous avons souligné que seules les comparaisons alliant au moyen d'un marqueur explicite deux entités sémantiquement hétérogènes et référentiellement dissymétriques – l'une actualisée et spécifique, (le comparé), l'autre désactualisée et générique (le comparant) –, mais unies par le partage d'une qualité ou d'un procès, produisent des effets de sens qui excèdent le simple arrangement du matériau linguistique et s'inscrivent dès lors dans l'ensemble des procédés littéraires appelés figures. C'est pourquoi notre analyse ne portera que sur les occurrences figuratives de comparaison, dont la structure langagière et sémantique sous-tend une dialectique du rapprochement/écart, de la ressemblance sous fond de différence susceptible de mettre en lumière certains aspects de l'esthétique et du style à l'œuvre dans *À la recherche du temps perdu*. En revanche, les comparaisons quantitatives et qualitatives, qui rapprochent deux grandeurs homogènes, appartenant au même système référentiel, ne relèvent pas d'un usage saillant et inventif du langage ; elles se limitent à constater objectivement le positionnement respectif du comparant et du comparé sur une échelle de valeurs orientée, ou à postuler leur identité quant à la manière de posséder une propriété ou d'accomplir une action, raison pour laquelle elles ont été écartées de notre corpus. En dépit de leur homologie structurale (toutes les comparaisons présentent la même configuration à quatre termes : comparé, comparant, prédicat commun et relateur), la démarcation entre comparaisons figuratives et comparaisons simples est assez nette et dépend essentiellement du statut sémantico-référentiel des éléments rapprochés, ainsi que de la nature propre ou figuré du lien qu'ils entretiennent avec le motif.

Notre étude se concentrant exclusivement sur les occurrences comparatives introduites par *comme*, il était indispensable de mieux cerner le statut problématique et polysémique de ce marqueur ; son fonctionnement peut être source d'ambiguïtés lors de l'interprétation, car il fait état d'une gamme assez ample de nuances sémantiques, d'où dérivent des emplois discursifs qui s'éloignent et parfois débordent le cadre de la comparaison (concomitance temporelle, effet d'inférence, exclamation, etc). L'identification de ces différentes valeurs de *comme* s'est révélée incontournable non seulement pour la phase de sélection du corpus, mais aussi pour affiner notre regard analytique et repérer les distinctions subtiles qui séparent les comparaisons proprement dites des cas incertains. Ce sont notamment les effets d'identification, de qualification et d'approximation qui modifient en profondeur la structure comparative et donnent lieu à des occurrences hybrides, difficilement classables, relevant à la fois du rapprochement comparatif et de l'assimilation métaphorique.

En ce qui concerne le volet rhétorique, nous avons esquissé un panorama des visées stylistico-pragmatiques et des rôles discursifs que la rhétorique a reconnu de tout temps à la figure de la comparaison. Notre propos était de dégager l'ensemble de représentations et de valeurs plus ou moins stables associées par la tradition à notre figure, afin d'établir – une fois l'analyse du corpus achevée – si l'usage proustien de la comparaison s'y conforme ou les dépasse. Du parcours chronologique que nous avons entrepris ont émergé plusieurs aspects intéressants qui ont trait aussi bien aux fonctions attribuées à la comparaison qu'à sa relation avec la métaphore. De l'Antiquité à nos jours, la comparaison est considérée comme un phénomène figural qui vise l'éclaircissement de l'inconnu par du connu, l'illustration de l'abstrait par le concret, l'explication analytique mais aussi la notation poétique, l'embellissement du discours à travers une représentation vivace et frappante des référents. Si les rhéteurs anciens distinguent clairement dans leurs traités une fonction argumentative ou probatoire et une fonction ornementale, que la comparaison peut revêtir selon le contexte oratoire, cette différence s'estompe au fur et à mesure que la discipline rhétorique en vient à coïncider avec une science de l'*élocutio* et de ses moyens. Le versant esthétique et ornemental de la figure sera donc le seul envisagé par les ouvrages de la période néoclassique, et notamment par le grand traité de Fontanier, même si nous avons remarqué que dans les manuels contemporains la valeur explicative et heuristique de la comparaison est indissociable de sa dimensions esthétique et inventive, qui résulte de la mise en lumière de ressemblances insoupçonnées.

La plongée au cœur des textes les plus représentatifs de l'histoire de la rhétorique nous a révélé en outre que la comparaison ne peut guère être appréhendée en dehors du champ de sa concurrente directe, la métaphore. Les positions au sujet de leur relation divergent pourtant au fil des époques. Les auteurs classiques proposent en général une conception intégrative des deux figures, même si nous avons souligné le clivage qui sépare la doctrine aristotélicienne des thèses de Cicéron et de Quintilien, lesquelles feront d'ailleurs l'objet d'interprétations fautives au cours des siècles. Les rhéteurs néoclassiques dissocient en revanche la métaphore, trope entraînant un changement de sens, de la comparaison, figure de pensée, mais cette conception tropologique et distinctive se voit rejetée à l'heure actuelle, car la quasi-totalité des précis contemporains que nous avons analysés présentent une description unifiée inspirée des sources anciennes et insistent sur le soubassement analogique commun aux deux procédés, ce qui justifie leur appartenance à une même classe de figures d'analogie.

La corrélation entre métaphore et comparaison est donc une donnée importante qui émerge de notre parcours à travers le champ de la rhétorique, et ce malgré les diversités que nous avons relevées entre les auteurs et les époques. Cependant, la plupart des linguistes qui se sont penchés sur le fonctionnement sémantico-cognitif de la métaphore – et dont nous avons retracé les thèses au cours du quatrième chapitre, dans une optique multiperspectiviste – plaident pour une diversification et une autonomisation des deux procédés ; d'après les arguments soulevés par Le Guern, Prandi et Détrie, cités à titre d'exemple, les spécificités formelles des deux figures (et en particulier la structure déployée et la présence du marqueur dans la comparaison) entraînent des différences radicales au niveau des mécanismes logiques, sémantiques et génératifs mis en jeu qui empêchent de considérer métaphore et comparaison comme deux variantes d'un

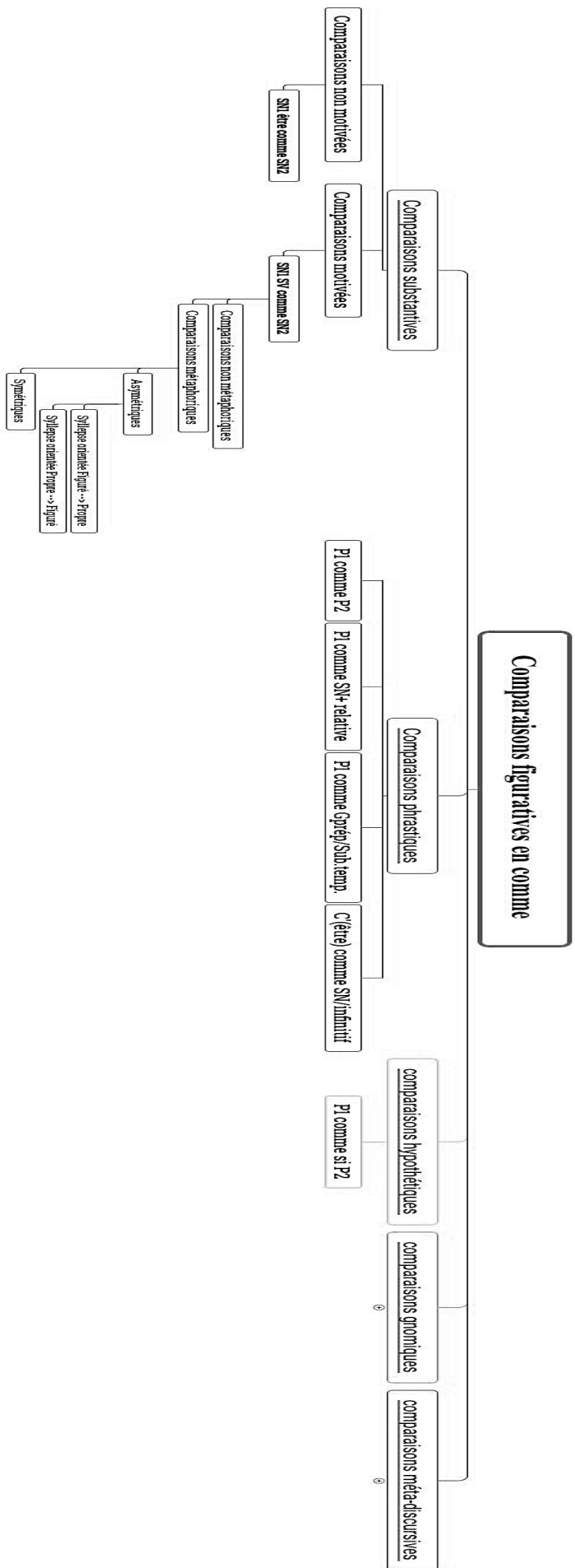
même processus.

Toutefois, si nous ne contestons pas la légitimité de ce parti pris sur le plan théorique, la perspective stylistique qui est la nôtre nous impose de privilégier les données factuelles et les vérités du texte aux dogmes des linguistes. Or, nous espérons avoir montré que la conception de la métaphore que Proust place au cœur de son esthétique et de son œuvre nous invite à considérer les deux figures comme des outils langagiers et stylistiques irréductibles l'un à l'autre mais complémentaires, mobilisés pour transformer en langage la substance métaphorique d'une impression. Le recours à la distinction entre *translatio* et *translatum* nous aura permis de distinguer, ne serait-ce qu'au bénéfice de l'argumentation, le niveau de l'aperception des analogies qui fonde la structure ontologique du réel et du temps dans la pensée proustienne, du niveau du rendu langagier, de la mise en forme stylistique qui doit rendre tangible l'entreprise de déchiffrement, synonyme de la création artistique. Métaphore et comparaison relèvent donc du *translatum* et représentent deux variantes, imbriquées et inséparables, de la figure que Proust appelle dans un avant-texte « alliance de mots », ce qui fournit d'ailleurs une première motivation, de nature déductive, à la présence d'un nombre si élevé de comparaisons en *comme* dans l'écriture proustienne.

C'est en revanche en recourant à la méthode inductive et à l'analyse détaillée des nombreuses configurations qui émaillent le texte de la *Recherche* que nous essayerons, au cours de la prochaine étape, d'élucider les spécificités et le rôle de la comparaison dans le style proustien.

II.

Les comparaisons en *comme* dans *À la recherche du temps perdu*
Analyse stylistique



1. Comparaisons substantives

1.1 Comparaisons non motivées

La première catégorie que nous allons aborder comprend toutes les comparaisons substantives dont le cadre de réalisation correspond au schéma *SN1 être comme SN2* et qu'illustre de façon prototypique l'exemple suivant, tiré du célèbre morceau sur les clochers de Martinville, premier texte écrit par le héros :

(1) je les [*les clochers*] 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. (I, CS, 179)

Nous pouvons observer d'abord que, conformément à la règle de l'homologie fonctionnelle que doivent respecter les deux constituants mis en parallèle¹, le comparé et le comparant occupent le même poste fonctionnel de sujet grammatical ; dans la partie comparée l'identité de fonction est peut-être moins évidente, puisque la place de *SN1* est tenue non par un substantif mais par le pronom relatif sujet *qui*, lequel est pourtant co-référent au clitique pluriel *les* et renvoie par anaphore au nom-thème de la description (*les clochers*), alors que du côté du comparant l'ellipse du verbe *être* n'empêche pas pour autant de reconnaître en *SN2 (trois fleurs)* le sujet de la subordonnée elliptique par *comme*².

La pronominalisation du comparé et le repérage contextuel à rebours, nécessaire à l'identification des deux termes de l'analogie et à son interprétation, permet par ailleurs de rappeler et de montrer en action dans le texte un trait essentiel des comparaisons figuratives, à savoir la dissymétrie référentielle qui caractérise l'opération de mise en rapport. Tandis que le comparé appartient à la chaîne énonciative et diégétique, au paysage que le héros voit défiler devant lui et dont il essaie de donner une description, le comparant n'est pas situé sur le même plan³ ; il relève d'un univers virtuel et d'une sphère sémantique autre, évoquée en vertu d'une ressemblance perçue subjectivement et tenant à la manière d'être, à la co-possession d'un certain nombre de qualités communes qui demeurent en l'occurrence non précisées. En effet, la marque qui permet de distinguer ces configurations comparatives consiste en l'absence en surface du *tertium comparationis* à la base du rapprochement des deux syntagmes nominaux, soit la ou les qualité(s) en facteur commun qui révèle(nt) et légitime(nt) le trajet analogique accompli par le scripteur. Il s'ensuit donc que le verbe représente certes toujours le nœud grammatical autour duquel s'articule la comparaison et le raccord syntaxique indispensable

¹ Pour un rappel sur ce point, voir *supra*, I^e partie, p. 35-36.

² Dans ces configurations non motivées la fonction de sujet grammatical semble être la seule que les deux constituants peuvent remplir ; c'est donc une autre propriété spécifique du cadre syntaxique *SN1 être comme SN2* et un facteur ultérieur de différenciation, puisque dans les formes motivées comparé et comparant peuvent bien tenir lieu de COD, de COI ou de complément circonstanciel.

³ À la rigueur, la rupture entre univers diégétique et commentatif n'est pas si flagrante dans cet exemple, puisque l'on assiste à un phénomène de contagion métonymique qui influence (on serait tenté de dire : motive) à coup sûr le choix du comparant et le maintien en quelque sorte ancré au plan du récit ; c'est en effet aussi l'environnement champêtre et la proximité spatiale entre les clochers et les prés en fleurs qui est à l'origine du déclic analogique et de l'identification partielle des premiers aux fleurs. Pourtant, comme le souligne Genette, l'action légitimante du lien métonymique se joue toujours dans les deux sens : « la proximité authentifie la ressemblance, qui autrement pourrait sembler gratuite ou forcée, mais en retour la ressemblance justifie la proximité, qui autrement pourrait sembler fortuite ou arbitraire », G. Genette, « Métonymie chez Proust », art. cit.

pour l'existence même de la figure, mais ce n'est pas de sa signification propre que l'on peut extraire les traits sémantiques partagés par les deux pôles de l'analogie. Le verbe *être* n'est ni l'auxiliaire d'un verbe plein, ni le verbe recteur d'un adjectif qualificatif mais est employé en construction absolue et remplit la même fonction de copule que dans les structures de type attributif. De ce fait, il s'avère un élément strictement relationnel et référentiellement vide, puisque « le prédicat partagé est le *modus essendi* à l'état pur »⁴ et c'est à l'interprète de saisir dans cette intégralité potentielle les parcelles d'analogie qui cautionnent la comparaison ; autrement dit, il doit activer le processus inférentiel qui, pour notre exemple, consiste en la reconstitution de cette zone d'intersection entre la manière d'être absolue d'une fleur et la manière d'être d'un clocher qui se détache à l'horizon⁵. Bien que le verbe *être* à l'affirmatif⁶, conjugué au présent ou à l'imparfait de l'indicatif, soit la forme majoritairement employée dans ce type de structure, on rencontre de rares occurrences⁷ où celle-ci se voit remplacée par d'autres verbes d'état en fonction attributive, notamment par son homologue *devenir*. Cette variation n'entraîne aucune altération de relief dans le fonctionnement global de la comparaison non motivée, puisque le *tertium comparationis* ne se laisse toujours pas déduire des traits sémantiques du verbe, mais elle permet de mieux saisir le caractère progressif, *in fieri*, de la déformation que subit le comparé engagé dans la démarche analogique. Comme le montre cet exemple,

(2) Et le soir ils ne dînaient pas à l'hôtel où les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait **comme** un immense et merveilleux aquarium [...] (II, JF, 41)

l'usage de *devenir* à la place de *être* produit un changement de nature aspectuelle, car – au lieu de présenter la

⁴ C. Fuchs, P. Le Goffic, « Polysémie de comme », art. cit. p. 275.

⁵ Cette reconstitution s'avère assez aisée dans le cas d'associations peu hardies, où le comparant « désign[e] une forme ou une situation typiques » (M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 142), ou lorsque la redondance sémantique du contexte proche facilite le décodage. Dans l'exemple cité, on déduit que c'est en raison du jeu entre éloignement et proximité soudaine, et des illusions optiques produites par le mouvement rapide de la voiture, que les trois clochers en viennent à partager les sèmes de /minceur/, de /verticalité/ et d'/élancement/ inhérents aux fleurs et à leur tige. À cela s'ajoute le chiasme subtil entre les dimensions du haut et du bas (« sur le ciel » / « la ligne basse des champs ») qui semble moins motiver que découler de la relation analogique elle-même et du transfert sémique entre les comparandes : les fleurs quittent leur ancrage terrien et s'élèvent dans le ciel, alors que les clochers sont en quelque sorte ramenés à une distance plus "humaine", accessibles au regard de l'observateur.

⁶ Dans notre exemple, la négation est exceptive, donc n'en est pas vraiment une. Nous avons relevé un seul exemple, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où la copule figure à la forme négative ; elle fait partie du membre nié dans la structure binaire de l'épanorthose, procédé rhétorique qui consiste à revenir sur ce que l'on a affirmé dans un premier temps pour l'amender ou le rétracter tout à fait (voir B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1984, p. 189) : « cette impression d'ennui, l'amitié nous persuade de la rectifier quand nous nous retrouvons seuls, de nous rappeler avec émotion les paroles que notre ami nous a dites, de les considérer comme un précieux apport, alors que nous ne sommes pas **comme** des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais **comme** des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. » II, JF, 260. Comme nous le verrons plus loin, l'épanorthose se range parmi les phénomènes de duplication du comparant qui caractérisent presque tous les types de comparaison chez Proust.

⁷ En plus de celle citée, deux autres occurrences seulement dans notre corpus, figurant dans *Sodome et Gomorrhe* (« Puis je distinguais sur les murs les vastes tapisseries du XVIII^e siècle représentant des vaisseaux aux mâts fleuris de roses trémières, au-dessous desquels je me trouvais comme dans le palais non de la Seine mais de Neptune, au bord du fleuve Océan, où la duchesse de Guermantes devenait **comme** une divinité des eaux », III, SG, 139 ; « Et ceux-ci [les étouffements] devinrent, à dater de ce dîner, **comme** une sorte de relation commune et dont M. de Cambremer ne manquait jamais de me demander des nouvelles, ne fût-ce que pour en donner à sa sœur », III, SG, 318). On note d'ailleurs que la présence du verbe *devenir* dans ce type de configurations non motivées semble accentuer, sinon entraîner, une ambiguïté entre la détermination de manière propre à *comme* et un effet d'approximation créant une marge de doute, ou de réserve, quant à l'adéquation expressive et référentielle du comparant au rendu de l'impression ; preuve en est le recours à la locution modalisante *une sorte de* dans le second exemple ci-dessus, qui renforce le sentiment d'incertitude et d'à-peu-près qui accompagne le choix du comparant.

transformation comme accomplie et définitive – Proust choisit de souligner le processus à peine entamé (*devenir* pouvant être glosé par la paraphrase « commencer à être ») et encore inaccompli, et d’accentuer par là le glissement graduel, par étapes, de la description factuelle de l’objet à sa mise en fiction, la comparaison n’étant pas en effet au service de la fulgurance, de l’éblouissement instantané mais d’une vision qui se construit et se complète de proche en proche, par relance et ajouts de nouveaux éléments⁸.

Une autre régularité que nous signalerons en tant qu’élément constitutif du cadre formel des comparaisons non motivées a trait à l’incidence du groupe introduit par *comme*. Nous avons vu dans la première partie que la structure comparative introduite par le relateur peut être rattachée directement à la matrice – auquel cas on parle d’incidence intrapredicative, le comparant présentant dès lors le statut d’un complément de verbe – ou bien figurer en position détachée, séparée de la principale par un signe typographique, ce qui modifie la portée de *comme* SN2 d’intra- à extrapredicative et son rôle en celui de complément de phrase. Or, dans les occurrences qui nous intéressent ici, le comparant affiche toujours un lien très étroit avec le verbe *être* et fait donc état d’une incidence intrapredicative, fait qui a pour corollaire deux conséquences importantes sur le plan de l’interprétation et de la fonction de la comparaison. Le membre comparant fait partie d’une structure elliptique intégrée à la matrice, laquelle ne peut être ni détachée ni déplacée et dont l’apparition suit toujours celle du comparé, conformément à l’orientation syntaxique non marquée de la comparaison qui privilégie le mouvement cognitif et noétique allant de l’inconnu au connu, du nouveau à l’acquis. De ce fait, le comportement syntaxique et fonctionnel de la proposition elliptique introduite par *comme* vis-à-vis de la proposition principale comparée correspond au rôle de spécification que joue l’attribut par rapport à son sujet ou à son objet dans les configurations du type *SN être X* ; d’où la tendance à produire un effet d’identification, d’assimilation entre les deux substantifs qui fait de cette classe de comparaisons la forme la plus proche de la métaphore nominale *in praesentia*⁹. Dans l’exemple des trois clochers, cette propension à annuler toute différence résiduelle entre comparé et comparant est accentuée par la présence de la négation exceptive (« qui n’étaient plus que comme trois fleurs [...] »), artifice rhétorique dont le but est de restreindre « de son champ tout autre terme que celui qu’elle [la négation] introduit »¹⁰ et, ici, de réduire le mode d’existence du comparé aux propriétés définissant le comparant. En d’autres termes, l’être-clochers se résume à cet instant, dans la vision fugitive du héros-narrateur, à l’être-fleurs, et l’on assisterait à la superposition complète si le *comme* ne limitait pas le processus d’extrapolation à quelques traits seulement, et non à l’intégralité du *modus essendi*. En effet, d’un point de vue purement syntaxique, la suppression du relateur s’avère possible et suffirait à provoquer le basculement dans une métaphore assertive et vaguement péremptoire¹¹ (« les clochers sont des fleurs »), mais il semble bien que Proust veuille à maintenir

⁸ L’image de l’aquarium donne lieu en effet à l’une des métaphores filées les plus riches, et les plus célèbres, de toute la *Recherche* ; les dîneurs nantis, coupés de l’extérieur par l’étanchéité de la paroi de verre sont, on le sait, transfigurés en poissons merveilleux qui flottent dans leurs privilèges sans se soucier de la foule de pauvres gens qui les observent du dehors et, qui sait, pourrait un jour venir « les cueillir dans leur aquarium et les manger ».

⁹ Qui, rappelons-le, peut être schématisée de la manière suivante : *SN1 être SN2* et peut assumer des valeurs logico-sémantiques allant de l’identification à la classification, voir J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n. 54, 1979, p. 65-81.

¹⁰ M. Riegel et al., *Grammaire Méthodique du Français*, PUF, « Quadrige manuels », 2011, p. 413.

¹¹ Paul Ricœur parle très justement d’une « véhémence ontologique » propre à la métaphore nominale *in praesentia*, voir P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 321.

une distance virtualisante, un écart, si mince soit-il, entre les deux termes mis en relation, afin de préserver la dialectique de ressemblance et de différence qui définit dans son essence le mécanisme comparatif et qui, nous y reviendrons, structure également l'aperception proustienne du réel¹².

Dans la brève section qu'il consacre aux formes non motivées, Murat remarque qu'elles constituent des réalisations « rare[s] et en un sens atypique[s] » ; cette opinion – à laquelle nous n'attribuerons pas une valeur de vérité générale¹³ – se fonde sur le fait que l'absence en surface du *tertium comparationis* ne fournit pas de repères permettant de préciser la manière d'être, fondamentalement indéfinie, selon laquelle s'établit l'analogie substantive, et cette lacune au niveau du motif rend l'interprétation problématique car elle entraîne un glissement, plus ou moins sensible, du sémantisme de *comme* de l'identité de *modus essendi* à la ressemblance ou à la qualification vague, soit de la comparaison proprement dite à la modalisation. Nous avons expliqué dans le chapitre consacré à la polysémie de *comme* que l'effet d'approximation se manifeste en discours sous des conditions énonciatives et syntaxiques particulières, qui ne relèvent presque plus du dispositif comparatif, étant donné que le relateur est mobile, supprimable ou glosable par une locution modalisante de type métalinguistique (*pour ainsi dire*) ou argumentatif (*presque*), que le mode sous lequel s'opère le rapprochement reste indéfini et que, de plus, celui-ci paraît amputé de son point de départ, le comparé restant en effet sous-spécifié et de fait invisible dans l'énoncé¹⁴.

Or, si les comparaisons non motivées se distinguent sans hésitation des emplois modalisants purs en vertu de la présence d'un *SNl* dans le poste du comparé, actualisé et clairement reconnaissable dans la phrase, les équivoques ne sont pas dissipées pour autant, car il demeure toujours la possibilité d'effacer le relateur, sans conséquences majeures en termes de correction syntaxique. Qui plus est, la parenté structurelle de ces formes avec les constructions attributives tend à produire, comme nous l'anticipons plus haut, un effet d'identification entre les deux termes qui rend la reconstitution du motif moins évidente, à cause de l'autonomie référentielle réduite de l'entité comparante. Trois exemples nous aiderons à mettre en lumière cette zone trouble entre comparaison, approximation et identification :

(3) on pouvait se demander s'il n'y a pas parmi ces autres humbles frères, les paysans, *des êtres qui sont comme les hommes supérieurs du monde des simples d'esprit* ou plutôt qui, condamnés par une injuste destinée à vivre parmi les simples d'esprit, privés de lumière, mais qui pourtant, plus naturellement, plus essentiellement apparentés aux natures d'élite que ne le sont la plupart des gens instruits, sont **comme** des membres dispersés, égarés, privés de raison, de la famille sainte, des parents, restés en enfance, des plus hautes intelligences, et auxquels – comme il apparaît dans la lueur impossible à méconnaître de leurs yeux où pourtant elle ne s'applique à rien – il n'a manqué, pour avoir du talent, que du savoir. (II, *JF*, 10-11)

¹² « Une frontière, un “liséré” de conscience entre l'objet et le moi, entre l'expérience première et sa thèse, empêchent le sujet de se fondre dans la sensation tout en l'engendrant comme sa condition de possibilité » (A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, p. 231) ; nous ajouterions que cette « distance interne » se matérialise sur le plan de l'écriture à travers le *comme*.

¹³ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 142. Cette considération peut être valable dans le cas Gracq, mais non chez Proust, où le pourcentage de comparaisons non motivées n'est certes pas comparable à celui que font enregistrer les types motivés non métaphorique et métaphorique asymétrique, mais est n'est quand même pas négligeable, comme l'on peut voir dans le graphique 2 en annexe.

¹⁴ Voir *supra*, I^e partie, p. 94-100. Nous rappelons ici par souci de clarté la paraphrase métalinguistique qui glose l'effet d'approximation et met en évidence la place vide au niveau du comparé : *Ø comme N2*, soit « [quelque chose qui est] comme N2 [est] » (C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », art. cit., p. 280). Voici un exemple proustien : « Mais j'avais depuis longtemps cessé de chercher à extraire d'une femme **comme** la racine carrée de son inconnu, lequel ne résistait pas souvent à une simple représentation » (III, *SG*, 151).

(4) Seulement, maintenant encore, je m’imaginai que *le souvenir que je garderais d’elle* [d’Albertine] serait comme une sorte de vibration, prolongée par une pédale, de la dernière minute de notre séparation. (III, PR, 895)

(5) Son œuvre était comme un royaume clos, aux frontières infranchissables, à la matière sans seconde. (II, CG, 424)

Dans les trois occurrences citées, la comparaison en (3) est à coup sûr la plus problématique, puisqu’elle met en regard deux entités parfaitement isotopes et dont l’hétérogénéité du point de vue référentiel suscite quelques doutes. Précédé d’un déterminant indéfini pluriel en emploi non spécifiant (« des êtres » renvoyant à des items quelconques prélevés au sein de la classe globale d’appartenance), le substantif comparé présente en effet une extension très ample, qui empêche *a priori* l’identification du référent, et que va réduire l’expansion relative restrictive introduisant la copule et un comparant au contenu spécifique¹⁵. Toutefois, au lieu d’introduire dans l’énoncé un élément étranger, SN2 est non seulement très proche de la sphère sémantique du comparé mais entretient en plus avec ce dernier une relation d’inclusion référentielle, le syntagme « les hommes supérieurs » pouvant être lu comme un hyponyme de l’hypéronyme « des êtres »¹⁶.

Il s’ensuit alors que SN2 n’incarne plus le représentant langagier d’une entité autonome, dotée d’une épaisseur référentielle et évoquée en guise de repère pour élucider le comparé moins connu en vertu d’un lien analogique, mais finit par saturer la référence de SN1 et par lui fournir une spécification qui en limite l’extension. Par conséquent, celle qui à première vue pourrait être prise pour une comparaison non motivée se révèle en réalité une paraphrase pseudo-définatoire visant à produire une identification entre les deux comparandes, puisque la structure attributive marquée par le verbe *être* instaure une relation équative ramenant à l’unité deux entités distinctes au départ mais qui renvoient finalement au même objet¹⁷.

C’est pourquoi il s’avère très difficile, sinon impossible, de reconstituer le motif sous-tendant le pseudo-rapprochement ; comme nous l’avons précisé plus haut, dans les comparaisons non motivées proprement dites l’identité de *modus essendi* signalée par le verbe *être* n’est jamais absolue, car la barrière dressée entre les termes par le relateur *comme* circonscrit l’assimilation tendancielle à quelques qualités communes seulement, dont l’appréhension coïncide avec l’inférence du *tertium comparationis*. Or, si la structure syntaxique et sémantique n’induit plus une comparaison entre les deux entités – qui implique toujours le maintien d’un hiatus entre le même et l’autre – mais une identification complète sur le plan référentiel, la notion même de *tertium comparationis* n’a plus vraiment de sens, puisque les deux objets se correspondent en tous points, « les hommes supérieurs du monde des simples d’esprit » se résumant à ces « êtres » d’exception que le narrateur extrait de la classe des paysans.

Si la comparaison n’en est donc pas une, et qu’elle se voit vaporisée dans un effet à mi-chemin entre

¹⁵ Le caractère spécifique du comparant découle de ce qu’il est précédé de l’article défini pluriel, lequel active une « présomption d’identification », c’est-à-dire que le locuteur présuppose que la description apportée par le reste du syntagme (dans notre exemple, la première expansion adjectivale et les deux compléments prépositionnels) suffit pour identifier le référent unique qui vérifie cette description. Pour plus de détails sur le fonctionnement des déterminants, voir M. Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 154 et L. Gosselin, « L’interprétation des relatives : le rôle des déterminants », *Linguisticae Investigationes*, XIV:1, 1990, p. 1-30.

¹⁶ Le comparé s’avère en effet, comme le remarque M. Delabre, un trait générique inhérent du contenu sémique du comparant, et se voit donc inclus dans la référence de ce dernier. Voir M. Delabre, « *Comme* opérateur d’inclusion référentielle », *Linguisticae investigationes*, VIII-1, 1984, p. 27 et *supra*, p. 90-91.

¹⁷ Voir sur ce point P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette Supérieur, 1993, p. 207.

l'identification et la définition, quel est alors le rôle joué par *comme* dans cette occurrence ? Affaibli dans sa fonction liante axée sur la manière globale, et de fait superflu dans l'économie de l'énoncé, *comme* se charge ici d'une valeur essentiellement modalisante, visant à empêcher la superposition pleine et entière entre les deux substantifs et introduisant en outre dans le discours du narrateur une fissure, une marge d'incertitude et de cautèle au sujet de la pensée complexe qu'il est en train de formuler. À la différence des emplois strictement approximatifs, où l'absence du comparé concentre le doute soulevé par le *comme* sur l'opération de catégorisation et/ou sur l'à-propos de l'expression qui le suit, ici la modalisation porte plus largement sur l'idée centrale à exprimer (parmi les êtres les plus humbles et incultes se cachent des natures d'exception) et participe selon nous d'une stratégie d'atténuation argumentative relevant de la précaution oratoire. Le narrateur recourt à l'écran approximatif du *comme* dans le but d'ôter tout semblant de catégoricité à une hypothèse encore en germe et demandant d'ultérieurs ajustements, comme en témoignent l'interrogation pléonastique du début et surtout la deuxième expansion relative, raccordée au comparant par coordination disjonctive (*ou plutôt*), qui rectifie et approfondit par ses embranchements la première définition plus synthétique¹⁸. Nous nous sommes attardée sur cet exemple car sa complexité met bien en lumière les plages d'ambiguïté ouvertes par une forme qui – à cause de la non explicitation du motif et de la parenté du cadre syntaxique avec celui des phrases attributives – tend à se charger de nuances sémantiques qui excèdent la valeur comparative à chaque fois que la démarche analogique se double d'une poussée (re)définitoire ayant pour but de serrer de plus près les objets du monde.

Les deux cas ambivalents de (4) et (5) permettent de montrer encore plus clairement la marge de recoupement des fonctions comparative, modalisante et identifiante à l'intérieur des structures non motivées. À la différence du premier exemple – où la parenté isotopique entre comparé et comparant, ainsi que le manque d'autonomie référentielle de ce dernier – nous ont amenée à opter pour une interprétation inclusive, les quatre comparandes qui figurent ici (les couples *souvenir/vibration* et *œuvre/royaume*) sont des substantifs allotopes et sémantiquement hétérogènes, ce qui invite à balayer le champ analogique afin de dépister les qualités et propriétés communes sur lesquelles se fonde l'identité de manière d'être. De plus, la présence d'expansions caractérisantes (un participe à valeur adjectivale et un complément du nom en (4), deux compléments prépositionnels en (5)) enrichit la représentation des comparants d'ultérieurs détails qui paraissent réduire leur indétermination référentielle, les poser en objets autonomes et atténuer ainsi le soupçon d'approximation qui pèse sur le relateur *comme*, notamment dans l'occurrence (4), où il est accompagné par la locution modalisante *une sorte de*. Toutefois, ces spécifications ne jouent pas un rôle décisif pour la reconstruction du ou des motifs qui justifieraient la comparaison et limiteraient ainsi le mouvement d'identification complète qui s'amorce dans les deux cas. Le souvenir d'Albertine est à un pas d'être assimilé à une vibration qui ferait résonner à

¹⁸ On peut remarquer que chez Proust, et surtout dans les morceaux de nature argumentative, l'approfondissement et la recherche de complétude dans l'expression de l'idée, ou de la loi générale découverte par le narrateur, va de pair avec une dynamique d'amplification syntaxique qui se fonde sur des effets de répétition orchestrés sur un mode binaire. Dans notre exemple, on voit que la relative qui suit la disjonction rectificative marquée par *ou plutôt* amène, après la triple expansion participiale à valeur retardante, une deuxième comparaison non motivée dont la structure calque exactement celle de la comparaison du début : même tendance à l'identification, même valeur approximatifs de *comme*, même intention définitoire, mais le comparant est bien plus long et s'enrichit d'éléments ultérieurs jusqu'à la « délivrance » (voir L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style, op. cit.*, p. 407) de la clause ternaire.

l'infini le moment de la séparation, et l'œuvre d'Elstir semble être moins comparée à un royaume, imaginaire ou existant, que proprement définie en ces termes, la qualification « à la matière sans seconde » s'appliquant en effet mieux aux composantes concrètes et aux thèmes d'une création artistique plutôt qu'à un espace abstrait¹⁹.

Nous sommes ainsi confrontée à un nouveau casse-tête interprétatif et à l'impossibilité d'affirmer sans hésitations si dans ces exemples c'est tout de même l'acte comparatif qui prime, ou bien si celui-ci n'est pas subordonné à l'exigence de ramener dans les frontières du connaissable une réalité non encore maîtrisée, en l'occurrence l'essence d'un souvenir ou d'une œuvre d'art. Il nous semble pourtant que dans ces occurrences indécidables le dispositif analogique, et son potentiel heuristique, sont destinés moins à tirer au clair une ressemblance cachée qu'à définir, ou plus exactement à redéfinir, en des termes et selon des paramètres plus adéquats, car accordés au ressenti du sujet percevant, l'objet inédit qui s'offre à l'appréhension du narrateur²⁰. Cependant, la possibilité de reconfiguration du mot-thème de l'énoncé par le biais de la pseudo-comparaison n'est jamais donnée pour acquise ou pour accomplie. Une réserve plane toujours, l'opération de catégorisation reste approximative et son résultat sujet à un questionnement de nature à la fois expressive (adéquation du mot à la chose) et référentielle (correspondance de la chose exprimée au phénomène perçu), s'actualisant dans l'interstice précautionneux que creuse le *comme*²¹.

La discussion préliminaire de quelques occurrences complexes de comparaisons non motivées, où l'on voit coexister au sein d'une même forme des nuances sémantiques qui excèdent la confrontation analogique entre entités, nous a paru indispensable pour mieux pouvoir apprécier les réalisations, largement majoritaires dans notre corpus, où la valeur comparative s'affirme de façon univoque, par-delà les ambiguïtés découlant de la structure syntaxique propre à ce sous-groupe. Le soupçon d'approximation instillé par le *comme* vis-à-vis du comparant est dissipé dans ces occurrences où le rapprochement, malgré sa propension à l'implicite, fournit assez d'indices pour pouvoir rétablir le *tertium comparationis* non explicité. Le travail inférentiel au sein de

¹⁹ L'interprétation est d'autant plus ambiguë qu'on ne peut pas dire avec certitude à quel constituant se rattachent les deux compléments prépositionnels : à l'élément le plus proche, le comparant, comme on serait porté à le penser, ou bien au comparé, en tant que circonstants de manière ? Dans les versions antérieures des cahiers 28 et 34, que nous donnons l'une après l'autre, la construction est plus claire et montre que les compléments spécifiant se réfèrent bien au comparé, à l'œuvre : « Son œuvre avait pour moi une existence individuelle si forte, que je pensais qu'elle avait à elle, comme un royaume indépendant, ses qualités, ses degrés plus ou moins élevés [...] » (II, *Esquisse LIX*, p. 979) ; « Son œuvre était comme un royaume clos, les frontières m'en paraissaient infranchissables, la matière sans seconde » (II, *Esquisse LXII*, p. 989). Nous noterons par ailleurs que la valeur pleinement comparative de la structure non motivée ne fait pas de doute ici, contrairement au texte publié.

²⁰ Cela nous semble avéré surtout dans l'exemple (5), où l'effort de définition qu'exprime la pseudo-comparaison se lit dans l'emploi de l'indéfini « quelque chose », qui appelle à être précisé par ce qui suit : « Il me semblait d'ailleurs que ses moindres tableaux, à lui, étaient quelque chose d'autre que les chefs-d'œuvre des peintres même plus grands » (*loc. cit.*). Nous voyons là en action, même si à un niveau micro-textuel, l'orientation herméneutique et argumentative de la description proustienne illustrée par S. Fonvielle et J.-C. Pellat dans leur ouvrage *Préludes à l'argumentation proustienne : perspectives linguistiques et stylistiques*, Classiques Garnier, 2015, en particulier dans la quatrième partie, p. 473-522.

²¹ Il convient de préciser que la nuance modalisante qui caractérise la plupart des comparaisons non motivées et en constitue l'ambiguïté n'est pas le signe d'un tâtonnement de l'écriture ou d'une approximation concernant la relation analogique à l'œuvre. Autrement dit, Proust ne pratique ni les « à-peu près d'images » qu'il fustigeait par ailleurs chez les autres écrivains (voir entre autres sa « Préface » à *Tendres Stocks* de Paul Morand, *EA*, p. 616) ni la notation vacillante et fugitive, ou les effets impressionnistes recherchés par les tenants de l'écriture artiste ; selon nous, il exploite à fond le jeu ambivalent de proximité et de distance, d'identité et de différence que permet le couplage des structures attributive et comparative.

l'ensemble d'analogies neutres, virtuellement ouvert à toute interprétation, se voit ainsi balisé soit par la nature prototypique et en quelque sorte attendue du comparant, dont les caractéristiques saillantes orientent le décodage du rapport (6), soit par l'action surdéterminante du contexte, où la trame isotopique serrée favorise la lisibilité de l'image (7) :

(6) tandis que nous commençons à jouer sur la pelouse, faisant voler les pigeons, dont *les beaux corps irisés* qui ont la forme d'un cœur et sont comme les lilas du règne des oiseaux, venaient se réfugier comme en des lieux d'asile, tel sur le grand vase de pierre, [...] tel autre sur le front de la statue [...] (I, CS, 400)²²

(7) on ne pouvait comprendre que la femme du premier président déclarât d'un air de flair et d'autorité, [...] que devant M. de Cambremer on se sentait tout de suite, même avant de savoir qui il était, en présence d'un homme de haute distinction, d'un homme parfaitement bien élevé, qui changeait du genre de Balbec, un homme enfin auprès de qui on pouvait respirer. Il était pour elle, asphyxiée par tant de touristes de Balbec, qui ne connaissaient pas son monde, comme un flacon de sels. (III, SG, 305)

Dans le premier exemple, on comprend aisément que la relation qui unit le comparé animal (les pigeons) au comparant végétal (les lilas) est axée sur une ressemblance substantielle et repose sur le partage de la même nuance chromatique miroitante, la couleur mauve-violette, et sur la co-possession des sèmes de /rotondité/ et de /satiné/ qui affectent aussi bien le corps plumeux des oiseaux que les floraisons en boule des lilas. Le degré d'intelligibilité est donc maximal, et ce non seulement parce que le comparant est en lui-même un repère connu, et de surcroît très évocateur dans l'imaginaire du héros-narrateur²³, mais parce que le complément du nom qui l'accompagne (« du règne des oiseaux ») amène à la surface la configuration proportionnelle sous-tendant la mise en relation et explicitant de façon encore plus claire les propriétés communes sur lesquelles se focalise l'analogie. L'équation implicite qui structure la comparaison, facile à déployer malgré la sous-spécification de l'un de ses membres (« les pigeons sont au règne des oiseaux ce que les lilas sont au règne des plantes »), pose le comparant en élément saillant de son domaine et invite à isoler les traits qui se trouvent à l'intersection des deux ensembles sémiques et autorisent son transfert partiel dans une catégorie à laquelle il

²² Nous avons relevé deux autres occurrences non motivées similaires, présentant une construction attributive complexe du type *SN1 est comme le X de SN2*, mais il nous semble que dans les deux cas la fonction comparative est moins nette, et elle rivalise à nouveau avec l'effet modalisant et la démarche de reformulation définitoire du comparé : « ces opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur *des batailles plus anciennes* qui sont, si tu veux, comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'étymologie, comme l'aristocratie des batailles nouvelles. » (II, CG, 410) ; « Méduse ! Orchidée ! quand je ne suivais que mon instinct, la méduse me répugnait à Balbec ; mais si je savais la regarder, comme Michelet, du point de vue de l'histoire naturelle et de l'esthétique, je voyais une délicieuse girandole d'azur. Ne sont-elles pas, avec le velours transparent de leurs pétales, comme les mauves orchidées de la mer ? » (III, SG, 28)

²³ Les lilas en fleurs sont en effet l'emblème du côté de Méséglise et du parc de Swann, et – eu égard à la stabilité qu'ont certaines images dans la *Recherche* – nous ne sommes que partiellement surpris de découvrir que la trouvaille analogique est déjà arrêtée dans *Combray* et que la silhouette des pigeons apparaît en filigrane dans la première description des fleurs : « Eux-mêmes [les lilas], d'entre *les petits cœurs* verts et frais de leurs feuilles, levaient curieusement au-dessus de la barrière du parc, leurs panaches de *plumes mauves* ou blanches que lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. » (I, CS, 134, nous soulignons). Un témoignage ultérieur de la persistance de cette association dans l'esprit de Proust nous vient de ce passage du *Côté de Guermantes*, où nous retrouvons les mêmes composantes de l'image, à ceci près que les jacinthes se sont substitués aux lilas : « [...] j'entendis dans la cheminée [...] le roucoulement des *pigeons* qui nichaient dans la muraille : *irisé*, imprévu comme *une première jacinthe* déchirant doucement *son cœur nourricier* pour qu'en jaillît, *mauve* et satinée, *sa fleur sonore* [...] » (II, CG, 441, nous soulignons). En ce qui concerne le pouvoir évocateur de la fleur, indépendamment de l'analogie cette fois, nous rappellerons que dans un avant-texte du cahier I, l'arbuste qui parfume le « petit cabinet sentant l'iris » n'est pas encore un cassis sauvage mais « un jeune lilas qui avait poussé sur le mur extérieur et avait passé par l'entrebâillement sa tête odorante », voir I, *Esquisse III*, p. 646.

n'appartient pas. Nous disons bien transfert partiel, puisque le relateur *comme* exerce ici son rôle de "rempart" vis-à-vis de l'assimilation vers laquelle tendent le comparé et le comparant ; recouvrant sa pleine valeur sémantique de manière, il intervient en effet à la fois sur le plan de l'extension, en bloquant l'identification complète entre les comparandes, et sur celui de l'intension, car ce n'est qu'en vertu d'un nombre restreint de propriétés communes que les pigeons et les lilas peuvent être rapprochés.

Le cadre presque arithmétique de l'analogie substantielle²⁴ compense ainsi largement l'absence d'un *tertium comparationis*, qui, si exprimé, finirait par se révéler superflu, voire redondant sur le plan sémantique ; en effet, son apport explicatif ôterait à la comparaison une large part de son pouvoir suggestif, découlant de ce que l'acte logique, intellectuel, de mise en relation est déclenché en amont par la découverte de ressemblances inédites, découverte qui aboutit finalement à une reconfiguration poétique des entités en jeu. La comparaison nous aide donc à apercevoir le semblable, comme l'affirmait Aristote²⁵, là où par habitude et par convention nous ne verrions que du différent, et se charge ainsi d'une valeur éminemment (re)descriptive, que Proust choisit de mettre au service de l'envolée lyrique, ce qui arrive dans l'évocation « palimpsestueuse »²⁶ des pigeons-lilas des Champs-Élysées, ou bien de la pointe ironique.

Dans l'exemple (7), l'association bien plus hardie et déroutante entre M. de Cambremer et un flacon de sels donne lieu à une analogie régressive – le comparant humain étant en effet rabaissé au domaine de l'inanimé non humain²⁷ – qui entraîne une recatégorisation burlesque du thème-titre de la description, ce pauvre Cancan dont le narrateur vient tout juste de détailler l'aspect physique peu avantageux, extériorisation parlante de sa bêtise²⁸. La visée comique du morceau descriptif est accentuée à la fois par l'orchestration savante des séquences et par des stratagèmes syntaxiques. D'une part, l'opinion flatteuse de la femme du premier président, relatée au discours indirect libre, s'inscrit en porte-à-faux par rapport au portrait de M. de Cambremer qui la précède et que les lecteurs viennent de lire ; d'autre part, le placement habile de la comparaison à la fin du paragraphe et à la clause – dans un effet de dynamisation et de suspens obtenu grâce à l'insertion de deux incidentes hyperbatiques – apporte une synthèse ironique qui infirme implicitement la crédibilité du point de vue du personnage.

Contrairement à l'exemple (6), où le comparant incarnait un représentant-type des qualités constituant le *tertium comparationis*, ici la non explicitation de la propriété commune pourrait nuire à l'intelligibilité du

²⁴ Nous rappelons que pour Aristote l'analogie substantielle consiste en la saisie d'une relation de ressemblance entre des entités appartenant à des espèces différentes sur la base de certaines qualités communes, découvertes au moyen d'un acte d'intellection (voir sur ce point R. Lambert, « L'observation des ressemblances, d'après Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. 22, n. 2, 1966, p. 169-185). Nous avons vu en outre au chapitre 3 de notre première partie que selon le Stagirite la comparaison-image (*eikon*) réalise au plus haut point sa mission instructive et heuristique lorsqu'elle assume la forme proportionnelle, voir *supra*, p. 109-110.

²⁵ Cf. Aristote, *Poétique*, 21, 1458 a, 4-8.

²⁶ Terme emprunté à P. Lejeune par G. Genette (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 452). Il nous semble approprié de parler de palimpseste pour notre exemple, puisque la mise en relation analogique nous amène à (re)considérer l'objet comparé à travers l'"écran" des lilas qui se superpose, sans toutefois y adhérer complètement, à la représentation mentale des pigeons.

²⁷ Le contraste générique entre les comparandes et la régression de M. de Cambremer apparaissent d'autant plus flagrants en raison de la triple répétition anaphorique du mot « homme » dans le discours rapporté au mode indirect. Luc Fraisse voit d'ailleurs dans cette anaphore une allusion pastichée à une réplique d'Orgon dans le *Tartuffe* de Molière, voir L. Fraisse, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* », dans M. Erman (dir), *Sodome et Gomorrhe : Marcel Proust*, Paris, Ellipses, 2000, p. 123.

²⁸ Voir III, *SG*, 304.

rapprochement et faire obstacle à la portée comique de la chute comparative. Or, ce risque est conjuré par la mise en œuvre d'une technique de préparation et de renforcement de l'expression imagée qui constitue selon nous la mise en œuvre scripturale de l'idée de compacité du style et du concept de « fondu » que Proust théorise dans la célèbre lettre de 1904 à Mme de Noailles²⁹. Elle consiste à étoffer et à resserrer, par l'ajout d'éléments lexicaux appartenant au même champ sémantique, le réseau isotopique auquel appartient le constituant perçu comme étranger par rapport à l'isotopie dominante de l'énoncé ou du passage entier ; pour ce qui est de notre exemple, ce sont notamment les termes « respirer » et « asphyxiée » qui annoncent l'isotopie métaphorique de la respiration et motivent après-coup le choix du comparant, lequel réactive par ricochet la signification propre, concrète, des deux vocables employés au sens figuré.

Ces deux occurrences représentent ainsi une concrétisation discursive du prototype de la comparaison non motivée et de sa fonction stylistique principale, qui est d'apporter au terme comparé une caractérisation, une spécification d'ordre qualitatif au moyen d'un comparant qui, tout en appartenant à une sphère sémantique étrangère, s'avère suffisamment transparent et saillant pour permettre le rétablissement inférentiel du *tertium comparationis* absent, ainsi que l'interprétation de l'analogie. Nous avons vu toutefois que dans l'écriture proustienne, aussi bien dans les cas franchement comparatifs que dans les exemples ambigus, la dimension descriptive se double, voire découle toujours d'un effort heuristique voué à atteindre une connaissance autre, foncièrement subjective mais plus profonde du réel, et qui passe par une opération de redéfinition de l'entité actualisée, ancrée dans la situation diégétique et constituant le point de départ de la comparaison. De la vision qui anime les passages cités il apparaît que les frontières entre les catégories du monde et du sensible ne sont pas si étanches qu'on le croit, et que parfois – dans un moment de grâce analogique – un lilas ou un flacon de sels nous restituent l'essence éphémère, et néanmoins authentique, d'entité aussi éloignées d'eux qu'un pigeon ou un hobereau normand.

Il n'est pas rare pourtant que – la proximité structurelle avec les constructions attributives aidant – la visée éminemment définitoire finisse par l'emporter sur la simple qualification du comparé, et que le rapprochement se charge d'une portée gnomique responsable de son infléchissement vers la sphère rhétorico-énonciative de la maxime :

(8) D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indélicatesse. *Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.* (IV, TR, 461)

Les déterminants indéfinis, marquant la référence générique, tout comme l'emploi du présent atemporel, confèrent à la définition subjective³⁰ exprimée par le truchement de la comparaison l'impact d'une vérité lapidaire et la prétention à l'universalité propre aux formes sentencieuses ; le but du rapprochement s'avère ainsi moins la mise au jour d'une ressemblance perçue intuitivement que l'explicitation didactique, et

²⁹ *Corr.*, t. IV, p. 148.

³⁰ La définition est subjective car, à la différence de l'entrée lexicographique, elle n'est pas réversible ; il s'avère en effet impossible de reconstruire, à partir du comparant, les éléments constitutifs du comparé, puisque si l'on applique à notre énoncé le test de l'interrogation définitoire (« Quel est un objet sur lequel on laisse la marque du prix ? ») on n'aboutira certainement pas à la réponse « une œuvre d'art ». Un autre indice de la portée subjective et individuelle de l'axiome est la restriction apportée par les relatives : le propos ne s'applique pas aux deux entités dans leur totalité (une œuvre d'art/un objet), mais à une sous-classe (une œuvre d'art où.../ un objet *sur lequel*...).

vaguement paradoxale³¹, d'un principe d'esthétique à l'aide d'une image quotidienne et prosaïque. À ce propos, l'absence du *tertium comparationis* – contrebalancée d'ailleurs par la brève phrase nominale qui livre de fait la clé de l'analogie (« grande indécatesse ») – s'explique par l'exigence de concision et d'efficacité de l'écriture aphoristique, dont les formules se doivent d'être claires mais sans trop dévoiler du propos qui les dicte, afin de pousser le destinataire à la réflexion personnelle. L'entrelacement de comparaisons et maximes est loin d'être un hapax dans le texte proustien, et mérite par conséquent d'être analysé attentivement, ce que nous nous réservons de faire dans un second temps, au moment d'aborder la catégorie des comparaisons gnomiques.

Le choix d'organiser la présentation des exemples retenus en suivant une progression ascendante, orientée vers une complexité croissante, a impliqué que nous nous arrêtions dans un premier temps sur des échantillons qui représentent une actualisation textuelle en règle de la forme canonique des comparaisons non motivées (*SN1 être comme SN2*) ; cela nous a permis d'avancer quelques remarques générales sur les effets stylistiques propres à cette catégorie : les ambiguïtés sémantiques induites par la structure en *être* et par *comme*, la fonction descriptive et la parenté avec la définition, aspects qui ne sont pas pour autant exclusifs des comparaisons chez Proust mais découlent des spécificités linguistiques de cette forme.

Comme il arrive pour n'importe quelle configuration langagière, les véritables innovations et les originalités qui témoignent de l'adaptation d'un patron syntaxique ou lexical aux besoins expressifs de l'écrivain se font jour lorsqu'on reconnaît un usage saillant de la structure observée, se détachant du schéma abstrait dégagé par l'analyste. Dans le cas des comparaisons non motivées proustiennes, cet écart se manifeste principalement selon deux modalités, qui paraissent de prime abord en opposition. D'une part, plusieurs occurrences font état d'une tendance à la complexification et à l'étirement de la forme prototypique par l'ajout d'éléments supplémentaires, ce qui semble aller à l'encontre de l'effort de lisibilité ; d'autre part, ce même effort s'avère patent lorsque l'écrivain met en place, plus ou moins volontairement, toute une série de stratégies visant à compenser la non explicitation du motif de l'analogie. Or, nous essaierons de démontrer au fil de notre analyse que ces deux techniques apparemment divergentes répondent en fait chez Proust à une même visée, très classique par ailleurs, de clarté extrême et de déploiement des correspondances appréhendées.

Le mouvement expansif que nous nous attachons à retracer au niveau des comparaisons non motivées fournit un bon poste d'observation pour rendre compte du processus d'étoffement, de « surnourriture » – pour citer le néologisme employé dans une lettre à Gaston Gallimard³² – que Proust met en œuvre tant à l'échelle du texte, par la surcharge perpétuelle et l'ajout de scènes ou d'épisodes, que de la phrase, à travers l'insertion d'éléments retardants, les développements parenthétiques et incidents, et surtout à travers le principe de duplication de segments fonctionnellement homologues à l'intérieur d'une phrase ou d'un paragraphe³³. C'est

³¹ Fraisse note justement que dans ce passage qui fustige les œuvres bourrées de théorie, « la condamnation des maximes [se fait] sous forme de maxime », d'où le paradoxe qui ne semble pas gêner pour autant le narrateur. Voir L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », *La petite musique du style*, Classiques Garnier, 2011, p. 132.

³² « Puisque vous avez la bonté de trouver dans mes livres quelque chose d'un peu riche qui vous plaît, dites-vous que cela est dû précisément à cette surnourriture que je leur infuse en vivant, ce qui matériellement se traduit par ces ajoutages. », *Corr.*, t. XVIII, p. 226.

³³ Milly parle à ce propos d'une dynamique de l'expansion où « chaque terme d'une phrase semble en appeler un autre qui le renforce, le développe, l'enrichit, le complète, ou le nuance, le restreint, lui fournit un contraste ou un

bien ce qui se passe dans (9), où l'entorse principale au schéma de base réside dans le fait que pour caractériser le seul interstice que les yeux ménagent dans le visage, sans cela impénétrable, de Charlus, le narrateur emploie non un mais deux comparants :

(9) Mais ce visage, auquel une légère couche de poudre donnait un peu l'aspect d'un visage de théâtre, M. de Charlus avait beau en fermer hermétiquement l'expression, *les yeux étaient comme une lézarde, comme une meurtrière* que seule il n'avait pu boucher [...] (II, *JF*, 120)

D'un point de vue purement syntaxique, la présence du double comparant crée un déséquilibre dans le tronçon à droite du relateur, accentué d'ailleurs par l'ajout d'une expansion relative qui constitue le pivot à partir duquel la phrase se scinde en plusieurs bifurcations. La symétrie binaire des comparands vole ainsi en éclats, mais c'est surtout sur le plan sémantique que la duplication se révèle intéressante. Non seulement elle aide au repérage des qualités constituant le *tertium comparationis* (les sèmes /étroit/, /fissuré/, /extérieur/), mais sert aussi de tremplin au développement ultérieur de la description et à son infléchissement vers le champ sémantique de la défense et de l'attaque ; en effet, le second comparant (« meurtrière ») nuance et enrichit de par sa connotation militaire l'idée de fente, de craquelure qui entame le badigeon recouvrant le visage de Charlus, et constitue en plus un indice important dans le portrait d'un personnage que le héros côtoie pour la première fois³⁴. Sans rien révéler encore, la modulation guerrière qu'apporte le second terme de la comparaison s'avère un clin d'œil subreptice au mystère qui enveloppe, à ce stade, la figure du baron : constamment en alerte, impassible mais au fond vulnérable, Charlus essaie de se donner une contenance susceptible de transformer son corps en armure, en rempart contre les menaces et les attaques potentielles venant de l'extérieur ; vain combat d'ailleurs, car la brèche ouverte par les yeux, symptôme d'une fêlure bien plus profonde, indique déjà que la maîtrise de soi n'est pas complète et que c'est précisément par le regard que le personnage peut être percé à jour malgré lui, véritablement « meurtri » par l'observateur perspicace que deviendra le héros.

Dans l'exemple (6), tiré de la troisième section de *Du côté de chez Swann*, nous avons observé que la mise en forme proportionnelle de l'analogie facilitait le repérage de l'intersection des propriétés sous-tendant la relation entre les deux entités comparées. C'est encore à une interprétation proportionnelle, dans une optique résolument argumentative, que nous convie l'exemple (10), mais cette fois l'entrelacs de rapports qui se tissent entre les six termes convoqués est autrement complexe :

(10) Albertine avait pour toutes ces jolies choses un goût bien plus vif que la duchesse, parce que, comme tout obstacle apporté à une possession (telle pour moi la maladie qui me rendait les voyages si difficiles et si désirables), la pauvreté, plus généreuse que l'opulence, donne aux femmes, bien plus que la toilette

comparant » ; de la sorte, « tout élément, soit scriptural, soit sémantique, appelle après lui un élément qui lui corresponde, un homologue (ou encore, que tout x du texte engendre un x') », J. Milly, *La Phrase proustienne. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, 1975, p. 165 et p. 167.

³⁴ En réalité, il ne s'agit pas de la première apparition de Charlus, puisque l'on sait que l'homme en habit de coutil blanc aperçu dans le parc de Swann à Combray est bien le baron, que les parents du héros croient à tort l'amant d'Odette. Même si à cette occasion la mention du personnage ne débouche sur aucun portrait, Proust précise déjà un détail physique capital qui va moduler toutes les apparitions successives de Charlus, et notamment la rencontre de Balbec : ce sont les yeux « qui lui sortaient de la tête » (I, *CS*, 140) et qui inaugurent la thématique du regard dilaté par le désir révélant la tension érotique chez le baron. Voir II, *CG*, 70, III, *SG*, 6, III, *SG*, 256.

qu'elles ne peuvent pas acheter, le désir de cette toilette qui en est la connaissance véritable, détaillée, approfondie. Elle, parce qu'elle n'avait pu s'offrir ces choses, moi, parce qu'en les faisant faire je cherchais à lui faire plaisir, *nous étions comme des étudiants connaissant tout d'avance des tableaux qu'ils sont avides d'aller voir à Dresde ou à Vienne*. Tandis que *les femmes riches*, au milieu de la multitude de leurs chapeaux et de leurs robes, *sont comme ces visiteurs à qui la promenade dans un musée, n'étant précédée d'aucun désir, donne seulement une sensation d'étourdissement, de fatigue et d'ennui*. (III, PR, 571)

Nous pouvons reconnaître en effet deux couples de comparandes au sein de cette double équation qui se bâtit à partir de deux comparaisons non motivées, elles-mêmes situées en rapport d'opposition par la charnière à valeur adversative *tandis que*³⁵. Dans la première occurrence, la connaissance minutieuse, et toute abstraite, qu'Albertine et le héros-narrateur possèdent des toilettes et des accessoires de luxe est rapprochée de l'érudition fiévreuse de certains étudiants qui rêvent d'aller voir enfin en vrai, dans les musées, les œuvres aimées³⁶. Ce premier noyau, constituant en lui-même une analogie proportionnelle (les toilettes sont à Albertine ce que les tableaux sont aux étudiants) au motif aisément saisissable, puisque c'est un même désir, appliqué à des objets différents, qui anime le savoir spéculatif des personnages diégétiques et du comparant extradiégétique, se voit confronté à un second noyau égal et contraire, tant au niveau des termes de la comparaison que de la relation qui les unit. Les femmes riches et les visiteurs blasés ont en effet remplacé respectivement les deux protagonistes et leurs avatars virtuels, et le désir de s'emparer, par la possession matérielle ou l'observation directe, des objets convoités montre maintenant son revers, l'ennui et l'indifférence dérivant de cette même possession.

Mais la grande complexité du passage vient de ce que le déploiement de la double proportion et des rapports entre les termes en jeu révèle les croisements, le réseau de liens secondaires, d'affinité ou d'antithèse, que cette analogie rayonnante tisse en filigrane. Albertine est opposée implicitement aux femmes riches en raison de son manque de moyens, les étudiants passionnés constituent le pendant spéculaire et positif des visiteurs blasés, le musée est quant à lui assimilé à une fatigante collection d'atours. En outre, il n'est pas inintéressant d'observer que les deux comparaisons se situent dans la partie terminale d'un paragraphe dont la dynamique interne coïncide avec un changement sensible de plan énonciatif et le passage de la diégèse au commentaire explicatif. En attestent le glissement de l'imparfait narratif et itératif au présent atemporel – limité au début à la phrase causale (« parce que [...] la pauvreté donne aux femmes ») et au premier comparant de la

³⁵ Dans son étude sur le style de Flaubert, Proust met en relief une autre valeur du connecteur *tandis que*, non pas oppositive mais liante ; celui-ci « ne marque pas [...] un temps, mais est un des artifices assez naïfs qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue et qui ne veulent pas cependant séparer les parties du tableau. » EA, 592.

³⁶ Il est bien difficile de ne pas reconnaître, dans la foule de ces étudiants imaginaires, évoqués *a priori* pour le seul besoin de la démonstration, une allusion autobiographique et l'image du même Proust s'adonnant à des pèlerinages artistiques aussi passionnés qu'épuisants ; la correspondance, certaines études sur la peinture (notamment son essai de 1895, jamais publié, sur Chardin et Rembrandt, voir EA, p. 372) aussi bien que les souvenirs des amis qui l'accompagnaient (voir L. Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, [1929], Gallimard, 2012) nous offrent un témoignage des après-midi de jeunesse passées au Louvre et des voyages dans les musées hollandais et italiens. De même, la référence à Dresde n'est pas le fruit d'un hasard mais semble bien constituer un lieu de désir, un « mythe particulièrement fort dans l'imaginaire proustien » (A. Compagnon, « Proust au musée », dans J.-Y. Tadié (dir.), *L'Écriture et les arts*, Gallimard-Bibliothèque nationale de France, 1999, disponible sur le site http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm), puisqu'on se souviendra que dans la scène du découpage des dindonneaux, la résignation ironique du narrateur pour avoir manqué un événement si extraordinaire est comparée au regret de n'avoir pas vu « Rome, Venise, Sienna, le Prado, le musée de Dresde » (III, SG, 470). Ces précisions nous permettent d'affirmer, en guise d'anticipation, que la partie prétendument virtuelle et désactualisée de la comparaison, le comparant, n'est pas toujours telle chez Proust.

proportion, se généralisant à la fin de la phrase – et également la désactualisation et la référence générique du comparé de la seconde comparaison, lequel n'est plus tout à fait ancré au fil du récit, puisqu'il représente la classe globale à laquelle appartient par synecdoque la duchesse de Guermantes mentionnée en tête de paragraphe. Le mode narratif, qui domine dans la première partie du morceau, laisse ainsi la place à une argumentation qui trouve dans la double analogie son plus fort soutien, et ce en dépit, voire grâce, à sa complexité ; les deux comparaisons prêtent ainsi non seulement un appui exemplifiant à la démonstration de la loi qui régit le mouvement oscillatoire du désir, exposée abstraitement au début du passage, mais elles font aussi écho, dans la partie comparante apparemment virtuelle, à des motifs importants du roman : l'affinité profonde entre les œuvres d'art et l'élégance des toilettes féminines, la conception du voyage en tant que possibilité de s'approprier matériellement un lieu³⁷.

Il apparaît donc que les dilatations que Proust fait subir au cadre syntaxique de la comparaison non motivée ne font finalement pas obstacle à la lisibilité de la relation analogique instaurée entre les termes, car le risque de brouillage se voit contré par la recherche de clarté maximale et d'exhaustivité dans la restitution scripturale de tous les éléments qui entrent en jeu dans l'acte comparatif. Qui plus est, les techniques d'expansion que nous venons d'illustrer permettent de réduire le vague et de limiter sensiblement le nombre effectif de pistes interprétatives ouvertes par l'absence du *tertium comparationis*. Mais peut-on vraiment parler de *tertium comparationis* absent dans le cas de Proust ? Au début de cette section nous avons relevé que la désambiguïsation des occurrences incertaines, où la nuance modalisante le dispute à la valeur comparative, dépend de la possibilité de déduire plus ou moins facilement le trait commun non explicité ; or, nous allons présenter ci-dessous une série d'exemples où Proust met en œuvre ce que nous appellerions des stratégies syntaxiques de compensation, qui s'ajoutent aux phénomènes de surdétermination sémantique du comparant relevés dans les exemples (6) et (7) et qui pallient de la sorte le grief éventuel d'hermétisme planant sur la comparaison :

(11) Et *ma pensée n'était-elle pas* aussi **comme** *une autre crèche* au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au dehors ? (I, *CS*, 83)

(12) *Le visage humain est* vraiment **comme** *celui du Dieu d'une théogonie orientale*, *toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois* ; (II, *JF*, 269)

(13) Et l'église [...] faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle *la coupole mœlleuse et gonflée sur le ciel* **était comme** *un fruit* dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante. (II, *JF*, 269)

(14) [...] *m'invitant, sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle* [Albertine] **était** plutôt **comme** *une grande déesse du Temps*. (III, *PR*, 888)

Si le *tertium comparationis* ne se trouve pas en effet là où on le repère d'habitude, c'est-à-dire au niveau du verbe censé l'actualiser, les segments marqués par le soulignement double révèlent qu'en réalité il n'a pas fait l'objet d'une véritable ellipse mais plutôt d'un escamotage, d'un déplacement ou d'une redistribution sur

³⁷ Voir à ce propos les descriptions très détaillées de l'arrangement des toilettes de Mme Swann et de la duchesse de Guermantes, que le narrateur associe volontiers à un acte de création artistique (I, *CS*, 622-629 et II, *CG*, 443), et la croyance illusoire en le voyage comme moyen de s'emparer de l'essence du lieu (I, *CS*, 376-379 ; II, *JF*, 254 et 304).

d'autres éléments de l'énoncé. Ainsi, dans (11), l'association entre les deux substantifs se voit motivée à rebours par la portée anaphorique de l'adjectif « autre » situé dans le groupe déterminant indéfini, qui invite à rechercher dans le co-texte proche l'homologue de ce comparant *a priori* inattendu mais que l'on découvre être le synonyme figuré de la « petite guérite en sparterie et en toile », mentionnée deux lignes plus haut, qui accueille l'enfant dans ses heures de lecture au jardin. Le repérage anaphorique de l'antécédent, et le pont qu'il jette entre la comparaison quelque peu abstraite et l'épisode combraysien, permet ainsi de comprendre que c'est par le fait que la pensée représente un refuge, un lieu à la fois d'abri et de séparation tragique vis-à-vis de l'extérieur, qu'elle est assimilée à un berceau qui protège et isole.

Dans l'exemple (12), l'explicitation du *tertium comparationis* se situe dans l'apposition, détachée du comparant par une virgule qui marque une pause et renforce la fonction explicative d'un propos ayant encore une fois valeur de maxime. Conscient peut-être du caractère insolite, sinon obscur, du comparant et voulant prévenir le risque d'incompréhension qui nuirait à l'efficacité de son énoncé didactico-moralisant, Proust déplace en quelque sorte le motif en dehors de la construction comparative proprement dite et fournit en apposition quelques détails descriptifs³⁸ susceptibles d'élucider l'iconographie du Dieu en question, pour qu'on saisisse la nature polymorphe et véritablement cubiste du visage humain.

La comparaison citée en (13) présente en revanche un cas d'antéposition du *tertium comparationis* : au lieu de suivre la copule, comme il arrive dans la forme motivée³⁹, les propriétés sur lesquelles se focalise l'analogie, explicitées par les qualificatifs « moelleuse » et « gonflée », sont inclus à l'intérieur du syntagme nominal comparé, en opérant une redistribution qui n'est pas sans rappeler la figure de l'hypallage. Les conséquences en termes de rythme et de dynamisation de la phrase sont évidentes : d'abord, le changement du statut de l'adjectif d'attribut à épithète renforce la transfiguration métaphorique du comparé, puisque les qualités qui l'apparentent au fruit ne lui sont pas attribuées après-coup, de façon analytique, comme dans la construction attributive, mais nous sont présentées comme inhérentes à la substance de l'objet et à la perception que le héros en a. En outre, l'antéposition confère aux épithètes le rôle d'embrayeurs dans l'isotopie de la maturation du fruit, que l'apparition du comparant explicite et que file l'expansion relative, avec la triade adjectivale qui parachève la reconfiguration du mot-thème sur un accord parfait, le terme « fondante » renvoyant à la consistance et faisant ainsi écho à la première épithète (« moelleuse »)⁴⁰. Le rapprochement gagne ainsi en suggestivité et en poéticité, et sa prégnance se voit accentuée par le fait que chaque composante,

³⁸ La référence reste pourtant assez allusive pour empêcher la reconnaissance exacte du comparant et de la théogonie orientale à laquelle pense Proust ici ; ce choix est tout à fait conscient et relève d'une technique de brouillage des références artistiques (et notamment picturales ou littéraires), sur laquelle nous reviendrons. Proust veille à ce que la plupart de ses allusions expliquent et permettent de saisir les rapports analogiques, sans se tourner en étalage d'érudition à la Brichot, ni en clés si les modèles choisis sont tirés de son époque.

³⁹ La réécriture de la comparaison dans sa variante motivée donnerait ceci : « [...] la coupole était moelleuse et gonflée sur le ciel comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante. » On voit bien que l'intégration des adjectifs à la copule restreint ultérieurement les possibilités interprétatives, qui restent en revanche plus ouvertes dans la forme non motivée, l'antéposition des deux qualités fruitières dans le syntagme comparé n'empêchant pas pour autant d'inférer d'autres analogies parmi toutes celles qui unissent les comparandes. Pour un approfondissement sur la valeur libidinale du moelleux chez Proust, voir J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 28-29.

⁴⁰ L'écho de la prose artiste de la fin du siècle, et plus particulièrement des phrases-bibelot des frères Goncourt, est très présent ici, et il le sera également dans l'évocation de l'obélisque de la Concorde au début de *Sodome et Gomorrhe* (voir III, SG, 34), encore qu'on ne puisse pas affirmer s'il s'agit d'une mise à distance ironique, sur le mode du pastiche, ou d'un hommage.

telle l'église de Balbec, fait « un avec tout le reste », s'assemble dans la solidité du style et s'amalgame dans la force fédératrice de la vision synesthésique.

Pour finir, dans l'exemple (14) le motif prend place dans la proposition à valeur causale qui précède la comparaison en la chargeant d'une fonction récapitulative, puisque la relation/identification entre les termes apparaît comme étant l'effet, la conséquence directe de la cause indiquée : parmi ses mille visages, l'insaisissable Albertine incarne, de façon essentielle, la dimension du Temps *parce qu'*elle contraint le héros à une quête aussi désespérée que vaine du passé⁴¹.

Les stratégies de compensation de matrice syntaxique que nous venons d'illustrer montrent que le signe le plus manifeste d'originalité que l'on peut relever dans l'emploi des comparaisons non motivées chez Proust consiste finalement dans le contournement et le non-respect du critère distinctif de cette forme, l'ellipse du *tertium comparationis*. Cette violation révèle à notre avis que Proust, tout en exploitant les ressources de concision typiques de la formule définitoire, a besoin de combler par un surplus d'informations le vide sémantique propre à la copule *être* et de corseter en quelque sorte la zone d'analogies en puissance rendue disponible par sa signification neutre et purement relationnelle.

Nous souhaiterions nous pencher à présent sur les techniques compensatoires et explicites ayant trait au seul comparant et dont l'exemple (9) nous avait donné un avant-goût. Il est en effet naturel que ce soit ce terme, désactualisé et délié de toute attache diégétique, le membre le plus apte à être spécifié et étoffé par une accumulation de détails qui contribuent à l'établir dans sa pleine autonomie, en neutralisant de surcroît tout effet modalisant inhérent à *comme*. L'expansion peut être encore tenue pour brève si l'enchaînement en cascade des segments à fonction caractérisante se limite à une ou deux subordonnées relatives restrictives, comme dans (15) et (16), où la particularisation du comparant est tout de même assez poussée pour rendre absolument superflue la reconstitution du *tertium comparationis* :

(15) *J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité.* (III, PR, 762)⁴²

(16) Mais c'est peut-être encore trop de logique dans la cervelle de Morel que d'y faire sortir les unes des autres les contradictions. En réalité, sa nature était vraiment **comme un papier sur lequel on a fait tant de plis dans tous les sens qu'il est impossible de s'y retrouver.** (III, SG, 422)

Mais c'est lorsque le comparant sort littéralement des "gonds" de la comparaison, et qu'il prend des proportions

⁴¹ Nous rappellerons la précision que Proust nota en marge dans le cahier 71 au sujet de cette comparaison qui pouvait prêter à confusion : « Il faudra surtout penser à montrer que ce n'est pas encore cela le *Temps retrouvé*, car le temps que je sens en elle je ne peux l'atteindre » (III, *Esquisse IX*, p. 1885). Albertine incarne le Temps non parce qu'elle met le héros sur le chemin de la mémoire involontaire et des réminiscences qui éclaireront sa propre vie, mais parce qu'elle l'oblige à une tentative stérile de reconstruction de son passé à elle, de « l'abîme des minutes inconnues » (III, *Esquisse IX*, p. 1119) où s'ensevelit son mystère et lui donne une épaisseur que les autres êtres n'ont pas. Une preuve ultérieure du lien qui unit Albertine à la quatrième dimension du Temps a été découverte par A. Beretta Anguissola, qui l'expose dans son commentaire à *La Prisonnière* de l'édition italienne des « Meridians » : c'est la devise héraldique « CON TEMPO » brodée sur le capuchon du manteau du personnage de la confrérie de la Calza figurant dans le tableau de Carpaccio, *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*, qui a servi de modèle à la robe de Fortuné portée par Albertine. Voir M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, t. III, Milano, Mondadori, « I Meridians », p. 1074. Anguissola a d'ailleurs repris ces éléments dans son livre *Les sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2013, quatrième partie, « Le cryptotexte ».

⁴² Dans ce cas aussi, la comparaison coïncide avec la clause de la phrase, position qui rend plus marquant le processus de reformulation que subit le comparé nominal.

hypertrophiques, que l'on peut apprécier les effets les plus intéressants et les plus typiquement proustiens. Observons par exemple cette occurrence tirée d'*Un amour de Swann*, imprégnée d'un souvenir baudelairien :

(17) Mais rentré chez lui [Swann] eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom. (I, CS, 207)

On notera d'abord le déséquilibre flagrant, en termes d'extension, qui se crée entre les deux segments de la comparaison. Le comparé est réduit à un simple pronom personnel (*il*), dont le poids sémantique se limite à la désignation du sujet antécédent (Swann), alors que le comparant se déploie selon un « mode de développement de type télescopique »⁴³ consistant à amplifier le noyau générique de départ (« un homme ») à travers une multiplication de paliers subordinatifs, en l'occurrence des expansions relatives de type descriptif (« qu'il aperçue un moment »), restrictif (« qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom »), oppositif (« sans qu'il sache seulement »), ou une interrogative indirecte hypothétique introduite par *si*. La « triste purée de *que* » dont Proust se plaignait auprès de Lucien Daudet⁴⁴, leur enchevêtrement qu'on dirait inextinguible, mais qui est en fait fermement contrôlé, fournit à la séquence les chevilles autour desquelles s'articule et se bâtit peu à peu la charpente d'un comparant qui tend inexorablement à se faire récit.

Nous parlerons en ces cas d'un effet de métalepse⁴⁵, puisqu'au fur et à mesure que de nouveaux détails s'ajoutent au substantif à droite de *comme*, celui-ci tend à s'autonomiser, à sortir du cadre préétabli de la stricte analogie nominale et à esquisser les contours d'un univers fictionnel parallèle, enchâssé et second par rapport à la trajectoire diégétique principale. Au roman de Swann, et à sa rencontre fugitive avec la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, vient ainsi se juxtaposer le petit « roman abstrait »⁴⁶ d'un inconnu dont la vie a été bouleversée par l'apparition d'une passante chimérique, incarnant une promesse de beauté aussi fulgurante qu'évanescence ; l'allusion baudelairienne est limpide, mais elle n'est ni gratuite ni superficielle, car le mythe de la passante s'enracine dans l'imaginaire proustien et structure les apparitions en série d'inconnues, altesses ou midinettes, qui peuplent les rêves amoureux et romanesques du héros, si bien que le comparant permet à Proust, de par sa virtualité, de faire passer pour périphérique et extratextuel un motif obsédant qui nourrit au contraire en profondeur le roman. Le rapprochement ne se fait donc plus uniquement entre deux entités, mais s'étend aux situations qui les entourent, et bien qu'il soit possible d'identifier les points communs qui justifient

⁴³ J. Milly, *La Phrase de Proust*, op. cit., p. 193.

⁴⁴ *Corr.*, t. IX, p. 200. Il ne faut pas toutefois prêter un crédit excessif au mécontentement de Proust vis-à-vis de son style ; il n'est que trop conscient que ses phrases en « longues soies » (*ibid.*, t. V, p. 288) émanent d'une exigence profonde, accordée à la vision intime d'un réel appréhendé dans le Temps. Voir à ce propos S. Chaudier, « Proust et la langue littéraire », art. cit., p. 420.

⁴⁵ Nous utilisons ce terme dans un sens élargi, qui ne correspond ni à la stricte métalepse de l'auteur dans le genre des incursions de Diderot dans *Jacques le Fataliste*, ni à la définition plus générale de « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » donnée par Genette dans son étude sur la métalepse (*Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004, p. 14). Dans notre cas, il n'y a pas à proprement parler de violation de niveaux entre la diégèse et une métadiégèse qui vient rompre l'enchantement et dévoiler le statut fictionnel de l'histoire racontée, mais simplement un enchâssement dans le récit premier d'un récit second, tenu toujours par le narrateur à la première personne et miniaturisé dans le cadre du comparant. C'est pourquoi nous préférons la périphrase plus vague d'« effet de métalepse » pour rendre compte de cette ouverture du comparant sur une fiction autre, annexée au développement principal.

⁴⁶ Terme emprunté à M. Muller, *Les Voix narratives dans La Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1966, p. 67.

le parallèle (notamment la féminisation de l'objet désiré, la reconnaissance, le mystère qui accompagne son passage, le souhait d'arrêter l'instant pour la fixer), cet aspect passe au second plan ; captivés que nous sommes par l'histoire racontée, notre attention tend inévitablement à se fixer sur le seul comparant, et l'on risque par conséquent d'oublier que celui-ci fait partie d'une comparaison et que sa fonction première est d'aider à cerner de plus près l'élément actualisé, le comparé qui appartient au récit et qui devrait dès lors être au centre de notre intérêt.

La structure formelle de la comparaison non motivée se trouve ainsi bouleversée : d'une part, *le tertium comparationis*, censé être absent, affleure dans l'espace élargi du *SN2* et se voit en quelque sorte dilué dans l'abondance d'informations apportées par les expansions ; d'autre part, nous assistons à un phénomène de particularisation, de miniaturisation qui paraît remettre en cause l'une des prérogatives traditionnellement reconnues au comparant, c'est-à-dire sa valeur générique et pseudo-universelle, que l'on déduit de la présence du déterminant indéfini et, dans les formes verbales, du présent achronique⁴⁷. Or, si la fracture entre la situation énonciative de départ et le plan extradiégétique sur lequel se situe la « capsule textuelle »⁴⁸ du comparant est évidente et signalée par le changement des temps verbaux, il nous semble tout aussi évident que dans cette occurrence le substantif qui suit *comme* est certes générique (un homme quelconque et non identifié), mais le syntagme nominal étendu ne fait référence ni à des connaissances partagées ni à une expérience quotidienne ou généralisable⁴⁹ ; il esquisse une situation particulière, potentielle, inventée de toutes pièces (si l'on fait abstraction de l'allusion baudelairienne) pour les besoins de caractérisation et d'illustration d'un comparé partiellement oblitéré mais toujours présent.

Il est important de souligner que si le comparant gagne en autonomie et tend à s'investir d'une portée narrative propre, il ne perd pas pour autant sa valeur explicative et n'abdique pas sa mission d'éclairage d'une expérience récente, qui échappe encore à la maîtrise cognitive et émotionnelle du héros. C'est le cas de la scène du téléphonage à la grand-mère depuis Doncières, où la première prise de contact avec l'invention nouvelle qu'est encore le téléphone à ce moment du roman est relatée en recourant au registre mythologique et au réseau isotopique du conte de fées, comme on peut lire en (18) :

(18) Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne, sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître dans une clarté surnaturelle sa grand-mère ou sa fiancée, en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement. (II, *CG*, 431-432)

La relance hyperbatique et très flaubertienne⁵⁰ assurée par la conjonction *et* rattache la comparaison au paragraphe précédent, où l'évocation de l'émerveillement ressenti face à l'annulation subite des distances et à la matérialisation à nos côtés de l'être absent n'excède pas la description factuelle du processus. Cependant,

⁴⁷ Sur ce point voir entre autres I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, op. cit., p. 134-135 et, pour une critique du principe de la pseudo-universalité du comparant, G. Berthomieux, « *Comme un, comme le* : alternance de l'article et analyse contrastive de la comparaison », dans F. Berlan, G. Berthomieux (dir.), *La Synonymie*, PUPS, 2012, p. 427-428. Nous reviendrons sur cet effet de particularisation du comparant au moment d'analyser les comparaisons phrastiques, voir *infra*, § 2.1 et 2.2.

⁴⁸ J. Dubois, « Petits éléments de fiction théorique », *BIP*, n. 42, 2012, p. 110.

⁴⁹ Nous reviendrons plus loin sur ce tiraillement entre les dimensions du particulier et du général très important dans les comparaisons proustiennes.

⁵⁰ Sur la fonction stylistique de relance que Proust reconnaît à la conjonction *et* chez Flaubert, voir *EA*, p. 591-592.

l'expression métaphorique « l'admirable féerie » (*loc. cit.*) produit un premier infléchissement vers la sphère figurée et assume de ce fait une valeur d'embrayage. Elle annonce l'isotopie sur laquelle va s'indexer la comparaison et rend donc moins inattendue l'identification du héros au protagoniste d'un enchantement dont le canevas se déroule dans le cadre du comparant étendu, suivant toujours le principe de la duplication binaire et ternaire de noyaux fonctionnellement homologues (deux compléments d'objet direct⁵¹, trois groupes infinitifs juxtaposés), qui en cette circonstance laissent entrevoir les différentes directions que pourrait emprunter l'intrigue du micro-récit. Le rapprochement se configure ainsi comme la reformulation résomptive, sous le mode figuré cette fois, de l'expérience inouïe du téléphonage, rendue par ce biais plus accessible à l'entendement et plus fidèle à la saisie émotionnelle du sujet.

Les cas de comparaisons non motivées dissymétriques, où le comparant dépasse les limites du syntagme nominal simple, sont nombreux et il nous serait impossible de les aborder tous. Nous souhaiterions pourtant terminer cette section par l'analyse de deux exemples très caractéristiques des phénomènes expansifs décrits plus haut, et que nous allons d'ailleurs retrouver dans bien d'autres familles de comparaisons. L'occurrence (19) nous donne l'occasion de montrer le paroxysme que peut atteindre la prolifération interne du comparant, cette « multiplication cellulaire par dédoublement de noyaux »⁵² qui étire la comparaison, paraît l'éloigner démesurément de son point de départ et l'égarer de son but, alors même que c'est grâce à cette complexité, à ce déploiement virtuellement inépuisable mais sagement surveillé par le meneur du jeu que la cible n'est que mieux atteinte :

(19) *Swann empressé avec ces nouvelles relations et les citant avec fierté, était comme ces grands artistes modestes ou généreux qui, s'ils se mettent à la fin de leur vie à se mêler de cuisine ou de jardinage, étalent une satisfaction naïve des louanges qu'on donne à leurs plats ou à leurs plates-bandes pour lesquels ils n'admettent pas la critique qu'ils acceptent aisément s'il s'agit de leurs chefs-d'œuvre ; ou bien qui, donnant une de leurs toiles pour rien, ne peuvent en revanche sans mauvaise humeur perdre quarante sous aux dominos.* (I, JF, 424)

Il n'est pas accessoire de rappeler que ce passage se situe au début du premier volet d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, soit à un moment délicat de la construction romanesque, puisqu'il s'agit pour Proust de reprendre le fil chronologique de la narration après la parenthèse proleptique qui évoque le Bois de Boulogne à l'automne et achève sur un ton désabusé le premier volume de la *Recherche*⁵³. L'enjeu est de taille, car l'écrivain doit ménager un double saut temporel, consistant, d'une part, à revenir au récit rétrospectif après l'échappée en avant des pages terminales de *Nom de pays : le nom*, et, d'autre part, à rattraper l'évolution qui –

⁵¹ La première rédaction de la scène du téléphonage remonte, on le sait, à l'article « Journées de lecture » paru dans *Le Figaro* en 1907 (EA, p. 528), et fut intégré aux placards du *Côté de Guermantes* seulement en 1919 ; la comparaison a été recopiée telle quelle, à un détail près : la mention de la grand-mère dans la fable esquissée par le comparant ne figurait pas dans la version primitive, ce qui démontre l'exigence de souder la fiction abstraite du comparant à la situation diégétique actuelle.

⁵² J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1980, p. 97. L'auteur applique cette définition à l'enchaînement des séquences narratives, mais elle nous semble également adaptée au palier micro-textuel des constituants de la phrase.

⁵³ La scène conclusive du Bois de Boulogne n'était pas prévue initialement, car Proust comptait publier en un seul volume les volets correspondant aux deux premiers tomes d'aujourd'hui. La coupure lui fut imposée par des contraintes éditoriales de Grasset et, obligé d'arranger une conclusion, l'écrivain anticipa ici l'évocation proleptique du Bois, destinée à un point ultérieur du texte. Voir la « Notice » d'*Autour de Mme Swann*, I, CS, p. 1258-1261.

on serait tenté de dire “entre-temps”⁵⁴ – s’est produite chez certains personnages, en particulier Swann et Cottard, évolution que les lecteurs n’ont pas pu suivre à cause des ellipses et des omissions orchestrées à dessein dans la trame du texte. Nous apprenons ainsi qu’au Swann *bifrons* du début, bon voisin de campagne à Combray et membre du Jockey à Paris, s’est ajoutée une ultérieure facette, la personnalité inédite, et encore inconnue, de « mari d’Odette » ; c’est donc cet homme nouveau, ses comportements et surtout l’étalage exagéré qu’il s’est pris à faire de ses nouvelles relations sociales, bien inférieures au standard de son passé, que le narrateur passe au crible et cherche à comprendre. Or, nous voyons que la comparaison relève précisément de cet effort herméneutique et que l’ampleur du comparant s’avère nécessaire pour essayer d’explorer un changement aussi radical qu’inexplicable, pour lequel il faut envisager non un mais au moins deux repères connus, ou prétendus tels⁵⁵. La partie comparante se déploie ainsi sous le signe de l’alternative et de la duplication disjonctive, à commencer par le doublet adjectival immédiatement rattaché au substantif et en poursuivant par les deux axes complémentaires de la cuisine et du jardinage, qui détaillent et rendent plus concrète la représentation des cas de figure convoqués à l’appui de l’idée centrale qui structure tout le parallèle : l’orgueil naïf et démesuré que l’on tire d’actions ou de conquêtes bien négligeables, inférieures à notre valeur personnelle et sociale. Le dernier noyau, qui semble pouvoir amorcer un redémarrage hyperbatique du parallèle, vient ajouter une alternative supplémentaire et un brin de raillerie à cette fiction didactique dont l’effet persuasif et la valeur récapitulative se trouvent renforcé par son enchâssement dans la clause rythmique qui achève le paragraphe.

L’enchevêtrement des fonctions narrative et explicative, ainsi que la stratégie d’explicitation du motif, n’épuisent pas la palette d’effets stylistiques que l’expansion plus ou moins étendue du comparant permet de cibler. Il apparaît en effet que dans certaines occurrences, telles (20), la disponibilité absolue offerte par le caractère désactualisé du comparant est exploitée par l’écrivain moins dans une visée illustrative que pour opérer un retour métapoétique sur son œuvre, sur sa propre démarche, ou, comme il arrive ici, sur une question qui hante Proust depuis sa jeunesse et qui se fait pressante dans les phases initiales du chantier de la *Recherche*⁵⁶, celle de la compénétration de l’essai et du roman au sein d’une même œuvre :

(20) Si bien que cette longue plainte de l’âme qui croit vivre enfermée en elle-même n’est un monologue qu’en apparence, puisque les échos de la réalité la font dévier et que *telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son « action » au roman purement réaliste d’une autre réalité, d’une autre existence, dont à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l’essai psychologique.* (IV, AD, 82)

De prime abord, rien ne différencie ce passage des autres cas de comparaisons non motivées à comparant

⁵⁴ C’est-à-dire dans le laps considérable de temps qui sépare l’époque de l’amour de Swann et de ses visites aux Verdurin, antérieurs à la naissance du héros, et le moment “actuel” de la narration, où nous retrouvons le héros à peine adolescent, amoureux de Gilberte et charmé par la vie merveilleuse du ménage des Swann.

⁵⁵ Le substantif comparant est actualisé dans le discours par le déterminant démonstratif *ces*, lequel pose l’élément qu’il précède comme connu pour le locuteur, mais pas forcément pour l’interlocuteur ; d’où la nécessité de recourir à la relative, qui restreint la généricité du déterminant et fournit les repères permettant d’identifier le référent du SN. De la sorte, le locuteur appelle à témoin son partenaire par le renvoi implicite à une sphère de connaissances qu’il suppose partagées ou qu’il lui attribue de façon arbitraire. Nous reviendrons plus longuement sur ce point au moment d’aborder les caractéristiques de la structure appelée par E. Bordas « exophore mémorielle », voir *infra*, § 2.2.1.

⁵⁶ Voir surtout la lettre de 1908 à Louis d’Albufera (*Corr.*, t. VIII, p. 112-113), qui fait écho aux questions lancinantes du carnet de notes de la même année : « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? », *Carnet I*, f. 11r°.

amplifié ; ce dernier présente en effet toujours le même mélange de généralisation et particularisation, dérivant du couplage de la référence fondamentalement générique du substantif et de l'accumulation de détails dans les expansions. Mais comment négliger le fait que, par ses nombreux détours, la comparaison semble bien retracer le parcours génétique de la *Recherche* et surtout la refonte du projet initial du *Contre Sainte-Beuve*, où l'action romanesque, qui était d'abord prévue pour servir de pendant fictionnel et de vérification à l'essai théorique, a pris progressivement le dessus sur ce dernier, jusqu'à le phagocyter complètement ? Néanmoins, étant donné que cette comparaison figure dans *Albertine disparue*, et qu'elle a été rédigée à une époque déjà éloignée de la conception du *Contre Sainte-Beuve*⁵⁷, il se peut également que la portée autoréflexive du passage soit plus limitée ; au lieu d'esquisser la genèse du roman, Proust pourrait penser ici plus particulièrement aux déviations et aux bouleversements que son œuvre a subi après l'entrée en scène fracassante d'Albertine. Sous l'allusion au « roman purement réaliste d'une autre existence », auquel l'essai devrait fournir les matériaux bruts, et aux « péripéties » inattendues qui en modifient le plan, se cacheraient donc les changements intervenus entre la première mouture de la *Recherche*, déjà conçue dans ses grandes lignes au moment de la parution de *Swann*, sans Albertine et – ajouterions-nous prudemment – sans Agostinelli, et les remaniements que Proust avait opérés à partir de 1914 et qui étaient loin d'être les derniers⁵⁸. Toujours est-il que, une fois de plus, le déploiement expansif fait en sorte que nous nous soucions relativement peu de la relation analogique et de sa justesse, puisque la comparaison apparaît bien dans ce cas comme un prétexte, un expédient pour prendre du recul et donner à voir la dimension réflexive et métapoétique qui accompagne toujours chez Proust le travail d'écriture.

Nous sommes à présent en mesure de récapituler les traits saillants qui ont émergé de notre analyse des comparaisons non motivées de la *Recherche*. L'examen préalable du cadre syntaxique a mis en évidence les spécificités de cette forme comparative, bâtie sur une construction pseudo-attributive marquée par la copule *être*, lien sémantiquement vide qui instaure une relation entre les deux substantifs sur la base de qualités communes non explicitées (*SN1 être comme SN2*). L'absence du *tertium comparationis* à fondement de l'analogie contribue à rapprocher ces comparaisons de la structure des métaphores nominales *in praesentia* et s'avère source d'effets stylistiques intéressants. D'une part, nous avons rencontré quelques occurrences ambiguës où la fonction comparative se voit concurrencée, sinon écartée, par la double nuance identifiante et approximante, qui infléchit la mise en relation analogique vers un mouvement de recatégorisation partielle – et toujours sujette à caution – du point de départ représenté par le comparé. D'autre part, on pourrait s'attendre à ce que la non-explicitation de la propriété en facteur commun, ainsi que le caractère fondamentalement indéfini et global de la relation posée par *comme*, octroient à l'interprète une marge de liberté plus grande dans la phase de reconstitution de l'itinéraire analogique, et permettent du même coup à l'écrivain d'élaborer des rapprochements énigmatiques ou très suggestifs.

⁵⁷ Elle figure en effet dans le cahier XII du manuscrit de mise au net (côte N.a.fr 16719, f. 120v-121r pap. fermée), rédigé par Proust entre 1916 et 1917.

⁵⁸ La découverte en 1986 d'une seconde version fort abrégée d'*Albertine disparue*, où Proust avait biffé toutes les parties relatives à l'enquête posthume sur la jeune fille après avoir déplacé le lieu de son décès de la Touraine à Montjouvain, atteste que le chantier était encore ouvert et le roman loin d'être achevé. Voir sur ce point N. Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Champion, 2005.

Or, ces suppositions ne trouvent pas confirmation dans le corpus proustien. Loin de viser l'association incongrue ou la surprise déconcertante, l'auteur de la *Recherche* semble animé par l'exigence d'explicitier, de piloter en quelque sorte le parcours inférentiel susceptible de dégager le processus qui, des rapports perçus en amont, aboutit ensuite à leur conversion scripturale sous forme de comparaison. Le lecteur n'est pas libre de flotter entre plusieurs interprétations, ou de parvenir à un résultat divergent, puisqu'il est contraint d'emprunter la route analogique jalonnée par l'écrivain⁵⁹. Par conséquent, tant dans les réalisations les plus proches du prototype que dans celles qui s'en éloignent, on remarque la mise en place d'un certain nombre de stratégies vouées notamment à compenser l'absence du motif et à faciliter la pleine compréhension des correspondances analogiques à l'œuvre : surdétermination du comparant par le contexte sémantique, affleurement *du tertium comparationis* à d'autres endroits de l'énoncé et surtout application à la structure comparative des techniques d'expansion qui donnent à la phrase proustienne son allure inimitable.

C'est surtout sur ce plan que se manifeste à notre avis la plus grande part d'innovation et le geste d'appropriation individuelle de la comparaison non motivée de la part de Proust : la dilatation du comparant – dédoublé en items homologues, étiré jusqu'à se faire histoire⁶⁰ ou à se tourner en allusion auto-réflexive – écartèle la structure binaire de l'analogie substantive, laquelle finit par inclure la situation globale esquissée dans le second terme et gagne donc en épaisseur, grâce aux nombreux éléments ajoutés dans la zone à droite de *comme*. La fonction narrative côtoie et se fond ainsi avec les valeurs de spécification descriptive et de reformulation, souvent associées à cette forme généralement brève et lisible de comparaison, et s'allie d'une manière inédite à la démarche explicative ou démonstrative que Proust poursuit à maints endroits de son roman. Notre examen des configurations non motivées rejoint ainsi, nous semble-t-il, la remarque formulée autrefois par Jean Milly à propos des deux pôles « d'intelligibilité et d'originalité »⁶¹ entre lesquels oscille le style proustien, et que nous allons mettre ultérieurement à l'épreuve des autres catégories de notre schéma.

1.2 Comparaisons motivées

Nous abordons maintenant le sous-groupe qui compose, avec le pendant non motivé que nous venons d'illustrer, la grande famille des comparaisons substantives. Comme son nom l'indique, cette catégorie ne se différencie de la précédente que par un trait, à première vue négligeable, mais lourd de conséquences sur le plan rhétorique et stylistique. Le lien qui unit les deux termes nominaux de la comparaison, et les agrège sous l'angle de la ressemblance, figure cette fois à la surface de l'énoncé, verbalisé par un motif commun qui se rattache au substantif actualisé, soit au comparé. Le *tertium comparationis* peut ainsi coïncider avec un constituant de type verbal (verbe plein), adjectival (la structure attributive formée par la copule *être* et un adjectif qualificatif) ou plus rarement avec un adverbe de manière⁶² ; c'est donc à partir du sémantisme du

⁵⁹ « Dans Proust, la prolifération compacte de l'explicite réduit l'implicite abandonné au lecteur à la portion congrue. [...] On ne rêve guère à partir de Proust, on s'en repaît », J. Gracq, *En lisant, en écrivant, op. cit.*, p. 104.

⁶⁰ Cf. H. Meschonnic, *Pour la Poétique, I*, Gallimard, 1970, p. 123.

⁶¹ J. Milly, *Le Style de Proust, op. cit.*, p. 8.

⁶² Voici un exemple où ce sont indéniablement les deux adverbes de manière, plutôt que le verbe statif, qui actualisent les propriétés, de claire matrice iconographique, sur lesquelles Proust bâtit le rapprochement triomphal et lyrique de Mme Swann à une déesse olympienne : « elle [Mme Swann] que, dès le mois de mai, on avait l'habitude de voir passer

noyau grammatical que l'on extrapole les propriétés communes sur lesquelles s'appuie l'analogie nominale. La présence explicite du motif accentue la dissymétrie qui caractérise par ailleurs toutes les formes substantives, puisque celui-ci est exprimé dans la matrice mais éllipsé dans le membre introduit par *comme* ; néanmoins, il convient toujours de noter que, étant donné la possibilité de restitution métalinguistique du verbe ou de l'adjectif commun du côté du comparant, la structure profonde de la comparaison motivée peut être schématisée comme suit : *SN1 SV/être Adj1 comme SN2 (SV/être Adj1)*. De ce fait, le rapport qui s'instaure entre le motif et les deux substantifs est toujours de nature bilatérale, et la signification globale de l'analogie dépend non seulement du rapprochement nominal mais aussi du lien sémantique que chaque substantif noue avec le verbe ou l'adjectif en facteur commun. C'est précisément en fonction de la portée figurée ou non figurée de ce lien que l'on a pu distinguer, au sein des formes motivées, trois sous-types où, comme nous allons le voir plus loin, le penchant rationnel et explicitant de la comparaison se voit contaminé par le surgissement inattendu d'une métaphore verbale ou adjectivale.

Il est évident que le fait d'exprimer la qualité ou l'action légitimant la mise en relation comparative rétrécit ultérieurement la place laissée à l'implicite et à la suggestion⁶³ – que nous avons vue être déjà assez mince chez Proust, même dans le cadre des formes non motivées –, et rend plus aisée la tâche de décryptage qui échoit à l'interprète, même si nous verrons que dans les occurrences retenues au fil des pages de la *Recherche* les comparaisons motivées dépassent par l'inventivité et les spécificités stylistiques la simple fonction caractérisante et ornementale que la tradition leur attribue. Elles sont en outre bien plus nombreuses que leurs consœurs non motivées : sur un total d'environ 900 exemples de comparaisons substantives, moins d'une centaine seulement n'affichent pas de motif en surface, le reste étant distribué entre les diverses configurations à motif actualisé par un verbe ou un adjectif⁶⁴. Cette donnée statistique ne fait que corroborer ce que nous avons déduit de l'analyse empirique de la première catégorie, mais qu'à ce stade initial de notre analyse nous n'oserions pas encore généraliser : la prédilection de Proust pour une forme analogique déployée et fermement maîtrisée, qui, lorsqu'il s'agit de convertir l'impression en langage, ne laisse de place ni au hasard ni à la spontanéité ou, qui pire est, aux tâtonnements et aux expérimentations⁶⁵.

avec l'attelage le plus soigné, la livrée la mieux tenue de Paris, mollement et majestueusement assise **comme** *une déesse*, dans le tiède plein air d'une immense victoria à huit ressorts », I, CS, 627.

⁶³ Aspect relevé aussi par G. Genette : « la comparaison motivée est nécessairement plus limitée dans sa portée analogique puisqu'un seul sème commun est retenu comme motif parmi d'autres [...] que la comparaison non motivée pourrait à tout le moins ne pas exclure », « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 164.

⁶⁴ Voir graphique 2 en annexe.

⁶⁵ Tâtonnements que Proust déplorait par exemple dans la prose de Péguy, cible de ses critiques dans plusieurs circonstances, comme dans cette lettre de mars 1917 à Léon Daudet : « [...] si je suis un peu injuste pour Péguy c'est surtout parce que dire trois fois à peu près une chose me semble n'avoir aucun rapport avec la dire une fois telle qu'elle est. La vérité, même littéraire, n'est pas le fruit du hasard, et on pourrait s'asseoir devant son piano pendant cinquante ans et essayer toutes les combinaisons de notes, sans trouver telle divine phrase de tel grand musicien », *Corr*, t. XVI, p. 65.

1.2.1 Comparaisons non métaphoriques

Nous commencerons l'examen des formes motivées par la sous-catégorie qui représente environ un tiers des comparaisons substantives relevées sur l'ensemble de la *Recherche*⁶⁶. Comme nous le précisons dans notre introduction générale, nous avons préféré la dénomination plus transparente de *comparaison non métaphorique*, pléonasme seulement en apparence⁶⁷, à la qualification de « comparaison pure » adoptée par Murat dans son système. Ce changement terminologique est dû essentiellement à notre volonté d'insister sur le seul trait qui permet d'opérer une différenciation nette entre ce sous-type et les trois autres que nous analyserons par la suite, à savoir le lien que le motif verbal ou adjectival noue avec les substantifs auxquels il se rapporte. Dans ce cas, les deux noyaux qui forment la relation prédicative, l'un actualisé (*SN1 + SV1/être AdjI*), l'autre désactualisé et elliptique (*SN2 + SV1/être AdjI*), sont indexés sur la même isotopie, ce qui signifie que la mise en facteur commun, en discours, du motif avec chacun des deux termes de la comparaison ne déclenche aucune anomalie sémantique, aucune déviance par rapport aux usages ordinaires, mais produit des locutions tout à fait recevables et admises en langue.

En raison de sa nature non conflictuelle, le pivot verbal ou adjectival qui régit le comparant introduit par *comme* revêt alors un rôle relationnel, de simple jonction entre les comparandes, qui n'est pas sans rappeler celui que joue la copule *être* dans les comparaisons non motivées. Toutefois, malgré sa valeur d'intermédiation « rhétoriquement neutre »⁶⁸, ce pivot coïncide bien cette fois avec le *tertium comparationis*, puisqu'il est porteur d'un contenu sémantique plus ou moins précis qui permet d'axer l'analogie soit sur une identité de manière de faire, s'il s'agit d'un verbe d'action ou de mouvement, soit sur une identité de manière d'être, sur une qualité, lorsque le rôle du motif est tenu par un adjectif épithète ou attribut. Il apparaît donc que le coefficient figuratif de la comparaison et sa faculté de "faire image" dépendent de façon prépondérante de la relation analogique inédite que la connexion syntaxique met en place entre les constituants nominaux hétérogènes et, conséquemment, du transfert de traits qui s'instaure entre leurs sphères sémantiques d'appartenance.

L'échantillon de huit exemples que nous avons sélectionnés à titre représentatif, et non sans peine, parmi les centaines d'occurrences issues de notre relevé, constituera notre point de départ pour faire d'abord ressortir les éléments invariants qui marquent cette forme, à la fois du point de vue de la configuration syntactico-sémantique et au niveau des effets stylistiques qui en découlent :

(21) Et la vérité totale de ces semaines glaciales mais déjà fleurissantes, était suggérée pour moi dans ce salon, où bientôt je n'irais plus, par d'autres blancheurs plus enivrantes, celles, par exemple, des « boules de neige » assemblant au sommet de *leurs hautes tiges nues comme les arbustes linéaires des préraphaélites, leurs globes parcellés mais unis, blancs comme des anges annonciateurs* et qu'entourait une odeur de citron. (I, *JF*, 623)

⁶⁶ Dans notre décompte, les comparaisons non métaphoriques représentent 43% du total, soit environ 330 exemples sur 900.

⁶⁷ Si l'on se tient aux taxinomies orthodoxes des manuels de figures de style, on pourrait arguer qu'une comparaison est par définition non métaphorique, puisqu'il s'agit justement d'une comparaison et non d'une métaphore. Mais les réalisations discursives sont bien plus nuancées que ces étiquettes rhétoriques.

⁶⁸ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 150.

(22) Bloch était entré en sautant comme une hyène. Je pensais : « il vient dans des salons où il n'eût pas pénétré il y a vingt ans ». (IV, TR, 545)

(23) Nous fîmes quelques pas à pied, sous la grotte verdâtre, quasi sous-marine, d'une épaisse futaie sur le dôme de laquelle nous entendions déferler le vent et éclabousser la pluie. J'écrasais par terre *des feuilles mortes*, qui s'enfonçaient dans le sol comme des coquillages, et je poussais de ma canne *des châtaignes piquantes comme des oursins*. (II, CG, 340-341)

(24) J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres « instantanés », notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une *exposition de photographies* [...] (IV, TR, 444)

(25) Car les arbres continuaient à vivre de leur vie propre et, quand ils n'avaient plus de feuilles, elle brillait mieux sur le fourreau de velours vert qui enveloppait leurs troncs ou dans l'émail blanc *des sphères de gui qui étaient semées au faite des peupliers, rondes comme le soleil et la lune dans la Création de Michel-Ange*. (I, CS, 416)

(26) C'était *Françoise*, immobile et debout dans l'encadrement de la de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche. (I, CS, 52)

D'une manière très générale, nous pouvons observer que lorsqu'elle se conforme à la structure canonique décrite plus haut, la comparaison non métaphorique figure toujours dans des énoncés assez brefs et très efficaces sur le plan descriptif ; dans tous les cas présentés ci-dessus, le comparant apporte en effet une précision d'ordre qualitatif qui permet de perfectionner l'évocation du comparé et de combler, même si de façon arbitraire⁶⁹, la marge d'indétermination et de flou ouverte par la signification assez générale du motif. On voit ainsi que dans l'exemple (22) et dans la première comparaison de l'exemple (23), l'effet de spécification vise à peindre plus vivement la manière dont le membre comparé, et sujet grammatical de l'énoncé, accomplit l'action désignée par les deux verbes de mouvement (*sauter* et *s'enfoncer*), même s'il faut préciser que dans (23) Proust déplace métonymiquement le focus descriptif de l'agent de l'action (le héros) au patient qui la subit (les feuilles mortes) et qui change ainsi de statut, car il passe d'objet inanimé à sujet animé du verbe pronominal⁷⁰.

Dans les autres occurrences (21, 24, 25, 26), en revanche, la présence du motif adjectival transfère le cœur de la ressemblance du *modus faciendi* au *modus essendi*, en accentuant davantage la fonction de caractérisation dévolue au comparant. En effet, si l'on quitte pour un instant l'optique comparative et que l'on adopte un point de vue strictement grammatical, le membre comparant peut être considéré comme un modificateur de l'adjectif, en ce qu'il en infléchit et en nuance la signification de base, à l'instar d'un adverbe de manière. De ce fait, il apporte un enrichissement sémantique qui permet de pallier le sentiment

⁶⁹ Le caractère plus ou moins attendu du comparant dépendent en effet du spectre sémantique du motif verbal : plus celui-ci est vague, plus les possibilités combinatoires augmentent et le *SN2* peut entrer en concurrence avec d'autres substantifs susceptibles d'occuper son poste. Nous parlons de choix arbitraire car le comparant est sélectionné parmi d'autres possibles en tant qu'item lexical le plus apte à véhiculer l'analogie perçue. Cet aspect s'avèrera encore plus tangible dans les formes métaphoriques asymétriques que nous aborderons dans la prochaine section, voir *infra*, § 1.2.2.

⁷⁰ Nous mentionnons là un procédé, assez récurrent dans les descriptions proustiennes, qui vient tout droit de Flaubert, puisque l'auteur de *L'Éducation sentimentale* est le premier qui affecte avec régularité à des objets inanimés des verbes d'action ou de mouvement prévoyant normalement un sujet animé. Cet effet de dynamisation impressionniste a été finement commenté et pastiché par Proust, de façon déclarée dans le texte de 1908 (« L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert », *EA*, p. 12), et de façon subreptice dans la *Recherche*. Voir sur ce point A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000, en particulier p. 101-109.

d'insuffisance ou d'incomplétude⁷¹ que pourrait éveiller chez l'énonciateur la désignation par le seul qualificatif de la propriété isolée chez le comparé. Ainsi, les trois épithètes qui définissent la blancheur des boules de neige d'Odette, la rondeur des excroissances du gui, ou encore l'immobilité parfaite de Françoise sont loin d'épuiser le creuset composite de sensations, de sollicitations émotionnelles et associatives que leur vue a suscité chez le héros, d'où le recours à la comparaison spécifiante ; celle-ci témoigne ainsi d'une démarche de particularisation et d'approfondissement du sens dénoté véhiculé par le qualificatif, dictée par l'exigence de se tenir au plus près de l'émoi affectif et perceptif sous-jacent à l'évocation du comparé. Des exemples cités l'on déduit en outre que la valeur de caractérisation propre à cette forme est renforcée par la portée intrapredicative⁷² du membre comparant, qui s'intègre étroitement à la matrice, d'où l'impossibilité de supprimer le relateur *comme* ; au contraire, celui-ci fait office de pont syntaxique entre les constituants de l'analogie et s'avère indispensable pour l'avènement et l'existence même de la figure.

Si l'on s'en tenait aux quelques traits que nous venons d'illustrer, et qui émergent d'une observation superficielle des occurrences citées (concision du rapprochement, axé sur une action ou sur une qualité essentielle, généralité du motif et portée descriptive), il serait légitime de penser que ces exemples proustiens s'inscrivent dans le sillage d'une conception somme toute traditionnelle de la comparaison, envisagée comme figure d'ornement, comme agrément ou saillie susceptible de donner plus d'expressivité à un style qui resterait sans cela plat ou trop proche du parler commun. Or, une telle supposition se trouve immédiatement infirmée par l'importance capitale que revêt dans l'écriture de Proust la dimension relationnelle et interactionnelle de la comparaison, aspect que l'on saisira d'autant mieux dans ces configurations relativement simples, où aucune insertion d'éléments adventices ne vient dilater ou brouiller le mécanisme de transfert sémantique à l'œuvre entre les deux pôles de l'analogie. Si l'on peut dire à juste titre que le comparant spécifie, ce n'est pas à la façon d'un enjolivement surajouté et accessoire, mais parce qu'à travers l'acte perceptif et – dans un second temps – scriptural de mise en relation, les « évocations accompagnatrices de [son] noyau dénotatif »⁷³, ainsi que l'ensemble de connaissances et de représentations dont il est porteur, entrent en collision et se répercutent, à l'instar d'une onde de choc, sur la sphère sémantique du comparé, si bien que l'organisation conceptuelle objective, souvent sclérosée, qu'on a de ce dernier en résulte profondément modifiée – ne serait-ce que pendant un instant. Nous assistons ainsi à un processus de contamination sémantique entre les deux termes qui n'est pas pour autant à sens unique, puisque si le décodage de l'analogie se fait en procédant du connu (le comparant) à l'élément nouveau actualisé, objet du questionnement (le comparé), il agit aussi, par ricochet, sur la représentation établie du repère virtuel, lequel s'enrichit de nouvelles déterminations grâce à son insertion dans une situation énonciative, et diégétique, donnée.

⁷¹ Cette impression d'incomplétude peut dépendre du fait que l'adjectif n'a pas d'autonomie référentielle mais représente uniquement des concepts descriptifs et des propriétés qui, surtout dans le cas de propriétés non objectives, se définissent en fonction du substantif auquel est affecté le qualificatif ; en plus, si comme dans (21), (25) et, dans une moindre mesure, dans la seconde comparaison de (23), il y a un rapport d'implication entre le nom et l'adjectif, c'est-à-dire que l'adjectif exprime une propriété inhérente à la définition du nom, sa fonction spécifiante n'en est que plus affaiblie et nécessite d'être complétée par un modificateur, en l'occurrence un point de repère extérieur qui soit représentatif, souvent à un degré prototypique, de la qualité en question.

⁷² À vrai dire, l'incidence intrapredicative du comparant n'est pas une constante absolue de la comparaison non métaphorique proustienne, car nous examinerons plus loin des exemples où celui-ci figure en tête de phrase dans une construction détachée.

⁷³ G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, op. cit., p. 21.

C'est donc d'une manière absolument novatrice que ce type de comparaison accomplit une fonction descriptive dans la *Recherche*. En effet, si de son côté le comparant ne fait jamais l'effet d'un corps étranger, d'une virtuosité plaquée artificiellement dans l'énoncé, puisqu'il fait partie d'une structure relationnelle, le noyau qu'il forme avec le comparé s'enchevêtre à son tour dans un réseau complexe de rapports qui se nouent au sein du contexte proche ou éloigné. Ainsi, la visée descriptive contingente et la recherche du détail exact dans le rendu chromatique et visuel des fleurs n'épuise pas la fonction des deux comparaisons dans (21) ; la référence aux tableaux préraphaélites⁷⁴ et surtout aux anges annonciateurs contribue en effet à rendre palpable l'atmosphère de contemplation, d'attente presque messianique de la nouvelle saison que le héros voit germer, en avance par rapport au temps météorologique, dans le salon floral d'Odette, où les cloisonnements spatio-temporels entre dedans et dehors, entre hiver et printemps, et plus discrètement, entre Paris et Combray⁷⁵ se dissolvent dans un sentiment d'harmonie, de continuité retrouvée.

L'intégration de la comparaison dans le réseau isotopique qui informe le cotexte proche est encore plus flagrante dans l'exemple (23), où l'on peut remarquer le même effet d'épaississement de la pâte du style par l'ajout de nouvelles couches sémantiques que nous relevions déjà dans l'occurrence non motivée de (7). La concentration de termes ayant trait au champ sémantique de la mer dans la première phrase du texte est telle qu'il semble même que la précision caractérisante apportée par les deux comparants soit ici dévolue moins à détailler la façon exacte dont les feuilles mortes s'enfoncent dans le sol mouillé, ou le degré d'acuité des épines des châtaignes, qu'à densifier et à resserrer ultérieurement le processus de transfiguration métaphorique du Bois de Boulogne en grotte sous-marine.

Ce mécanisme de déformation, parfois très radicale⁷⁶, de la réalité du comparé par le filtre d'un

⁷⁴ Contrairement au cas de (25), que nous commentons plus bas, il s'agit ici d'un des nombreux rapprochements à comparant artistique où Proust fait le choix délibéré de ne pas révéler complètement son modèle, sans doute parce qu'il ne songe pas à un tableau en particulier mais synthétise dans cette image des éléments figurant dans différentes œuvres de Dante Gabriel Rossetti, représentant de la mouvance préraphaélite que Proust avait connue par l'entremise de Ruskin. Voir à ce sujet le *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la direction d'A. Bouillaguet et B. G. Rogers, Champion, 2014 (dorénavant abrégé en *DMP*), entrée « Préraphaélisme » et aussi E. Eells, « Proust et les préraphaélites », *BMP*, n. 45, 1995, p. 19-31.

⁷⁵ Les références à Combray se multiplient dans la suite du passage (p. 624), où Mme Swann est appelée « la châtelaine de Tansonville » et où l'éclosion anticipée du printemps dans le salon récréée le même tourbillon de senteurs que dans le raidillon aux aubépines. Mais le désir de la campagne et le miracle du retour cyclique de la bonne saison sollicitent par association d'idées l'allusion à un autre miracle, celui de Pâques, inscrit implicitement dans l'image des anges annonciateurs et évoqué explicitement plus loin par le biais wagnérien : « Il me suffisait pour avoir la nostalgie de la campagne, qu'à côté des névés du manchon que tenait Mme Swann, les boules de neige [...] me rappelaient que l'Enchantement du Vendredi Saint figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans si l'on était plus sage[...] » (*loc. cit.*). Ainsi, l'épanouissement du printemps en vient à coïncider dans l'imaginaire proustien avec la mort et résurrection du Christ, et plus largement avec « une symbolique chrétienne de mort et de renouvellement spirituel » (M. Miguët-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, 1982, p. 312). Voir aussi la lettre à André Beaunier datée du 11 avril 1911, (*Corr.*, t. X, p. 281) qui contient une mention analogue au rite pascal du printemps : « En ces jours saints – c'est un *Enchantement* comparable à celui que vous connaissez, de voir soudain reflouries ces délicates et profondes merveilles ».

⁷⁶ Stefano Agosti parle même d'une hégémonie du comparant, qui tend à « concentrare tutto, o quasi, il potere della rappresentazione, riverberando sul metaforizzato meno gli effetti di somiglianza che la violenza della loro estraneità. Il metaforizzato risulta insomma strappato violentemente fuori di sé ed è portato a coincidere con elementi che ne stravolgono la figura canonica (concettualmente acquisita), che diventa il semplice presupposto di una vera e propria metamorfosi » (« l'élément métaphorisant tend à concentrer sur lui-même presque tout le pouvoir de la représentation et à refléter sur l'élément métaphorisé moins des effets de ressemblance que la violence de leur étrangeté. L'élément métaphorisé se voit ainsi arraché violemment hors de lui-même et amené à coïncider avec des traits qui en bouleversent la figure canonique (acquise sur le plan conceptuel), laquelle n'est plus dès lors que le simple présumé d'une véritable métamorphose »), S. Agosti, *Realtà e metafora*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 106 (nous traduisons).

comparant qui – en apportant une spécification de nature subjective et affective – en subvertit la dimension conceptuelle acquise, n'est pas seulement chez Proust le fruit d'une technique descriptive transitoire, liée à l'exigence de restituer fidèlement une impression, comme il arrive dans les deux exemples cités ci-dessus. La comparaison caractérisante peut en effet s'avérer un outil précieux à chaque fois qu'il s'agit de souligner certains traits moraux ou physiques constitutifs, qui persistent chez un personnage en dépit de ses évolutions successives. C'est bien le cas de l'exemple (22). Amputé de son environnement romanesque, le rapprochement entre l'avancée saccadée de Bloch et la démarche d'une hyène peut paraître anodin ou peu signifiant, sinon témoigner d'une véritable manie analogique⁷⁷ ; en réalité, il constitue un écho puissant, et absolument volontaire, à un passage du *Côté de Guermantes* où le narrateur décrit, puisant à pleines mains dans les clichés d'époque⁷⁸, l'entrée d'un juif dans un salon aristocratique :

Mais dans un salon français les différences entre ces peuples ne sont pas si perceptibles et un Israélite faisant son entrée comme s'il sortait du fond du désert, le corps penché comme une hyène, la nuque obliquement inclinée et se répandant en grands "salams", contente parfaitement un goût d'orientalisme. (II, CG, 487, nous soulignons)

Ce fil intratextuel qui se tisse entre deux portions de texte très éloignées l'une de l'autre démontre selon nous que, par-delà sa valeur strictement spécifiante, de renfort à la description, le véritable enjeu de la comparaison de (22) est thématique et structurel. Sa finalité est surtout de ramener impitoyablement Bloch à ses origines, ainsi que de souligner l'inanité de ses efforts d'assimilation⁷⁹ face à la puissance héréditaire de la race et de ses signes révélateurs. Cette dernière apparition du personnage lors de la matinée du *Temps retrouvé* affirme ainsi moins une différence, l'énième fragment d'un portrait évoluant sans cesse, qu'une persistance, une synthèse quintessenciée et définitive de Bloch, saisi dans sa vérité intime.

Des considérations semblables peuvent être faites pour l'exemple (26), où la comparaison de prime abord très sobre et éminemment descriptive – venant enrichir le premier portrait "en pied" de Françoise et préciser sa contenance respectueuse devant la famille du héros – en dit en réalité très long sur le personnage et révèle une profondeur insoupçonnée. Un examen plus attentif du cotexte entourant le paragraphe suffira pour se rendre compte que le comparant participe de deux réseaux isotopiques concomitants. Le premier, plus voyant, tient à la religion, à l'ambiance de dévotion claustrale qu'on respire dans la maison de tante Léonie, où la vie est rythmée par une chaîne immuable d'habitudes et de rites⁸⁰ dont Françoise est l'officiante suprême.

⁷⁷ Ce qu'aurait probablement pensé André Gide, très sévère à l'égard de « cette manie de certains littérateurs, qui ne peuvent voir un objet sans penser aussitôt à un autre », A. Gide, *Journal*, t. II, note du 20 août 1926, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 13.

⁷⁸ Sur les clichés concernant l'image du juif et le « goût d'orientalisme » associé notamment au thème assyrien en vogue à la fin du siècle, voir A. Compagnon, « Le "profil assyrien" ou l'antisémitisme qui n'ose pas dire son nom : les libéraux dans l'affaire Dreyfus », *Études de langue et littérature françaises* (Kyoto), n. 28, 1997, disponible sur le site http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm (consulté le 11/09/2016).

⁷⁹ Ayant enfin atteint la renommée comme auteur dramatique, Bloch croit masquer sa judéité sous des vêtements anglais et un pseudonyme français, Jacques du Rozier. Par-delà sa patine faussement aristocratique, ce nom nous paraît un clin d'œil toponymique à la Rue des Rosiers dans le Marais et, dès lors, un autre indice de l'affleurement inévitable, presque inconscient, des racines juives du personnage.

⁸⁰ Ce sont certes les rites de la liturgie catholique, comme les vêpres ou la grand-messe du dimanche matin, que Léonie suit depuis sa chambre, mais aussi des rites païens : on pense à la tisane, où la tante laisse amollir quelques miettes de madeleine, et surtout au rituel du samedi, qui resserre davantage le noyau familial et vaut aux étrangers qui n'en maîtrisent pas les règles l'appellatif de barbares, voir I, CS, 110-111.

Qui plus est, l'assimilation tendancielle avec la sphère de la sainteté doit être envisagée comme un élément qui compose une éthopée de la servante, comme une anticipation de ses hautes qualités morales et de cet amour désintéressé du prochain que le héros enfant prend pour le signe d'une bonté absolue, mais qu'il comprendra ensuite n'être qu'une facette de la personnalité kaléidoscopique de Françoise⁸¹.

L'autre isotopie qui affleure dans la comparaison est plus ténue, mais tout aussi structurante : il s'agit du champ sémantique architectural exprimé en particulier par les mots « encadrement », « statue » et « niche », qui s'avère extrêmement significatif, à la fois sur le plan thématique et métopoétique. Dans notre comparaison prend corps en effet une loi fondamentale de l'univers romanesque proustien : à leur première apparition, les personnages principaux surgissent accompagnés d'un arrière-plan naturel ou culturel et se détachent peu à peu d'un décor qui les définit et auquel ils restent associés de manière indissoluble⁸². Françoise se voit ainsi insérée dans un cadre architectural qui est surtout un cadre gothique ; sous son bonnet éblouissant qui tient lieu d'auréole éclairant « les ténèbres de chapelle » (*loc. cit.*) de l'antichambre de Léonie, figée dans un recueillement pieux, elle apparaît aux yeux du héros-narrateur comme l'incarnation de l'une de nombreuses figurines de saintes sculptées sur la façade des cathédrales du Moyen Âge, comme une sorte d'allégorie plus qu'humaine, et très giottesque, de la domesticité et de la paysannerie française.

Voilà donc que la comparaison annonce et reflète, à l'instar d'une miniature, la description somptueuse du porche de Saint-André-des-Champs et l'entrelacs de significations qui y sont associées. La figure doit ainsi être lue à la fois sur le plan syntagmatique, c'est-à-dire en suivant l'enchaînement linéaire et isotopique dans lequel elle s'inscrit, et sur un plan paradigmatique, soit en profondeur, puisqu'elle condense en peu de mots tout un rayonnement de motifs que la suite du roman va déployer et reprendre⁸³, en l'occurrence la représentation des domestiques comme quintessence du peuple français et de ses valeurs, l'imaginaire du gothique domestique lié à Combray ou encore la conformité illusoire entre nature et art qui anime l'âge des croyances⁸⁴. On aura donc compris que le recours à la forme canonique de la comparaison non métaphorique et la mise à profit de sa finalité descriptive et spécifiante ne signifie nullement que Proust lui accorde simplement le rôle d'un agrément stylistique. Bien au contraire, les exemples que nous venons de commenter rendent compte d'une appropriation de la structure comparative qui non seulement transcende cette vision réductrice, mais l'infirme du tout au tout, car la figure, comme nous aurons encore l'occasion de le montrer, participe activement à la construction de la trame sémantique et thématique du texte.

En ce qui concerne les occurrences (24) et (25) de notre série, elles témoignent d'une façon encore

⁸¹ Le côté obscur de la bonté et du dévouement absolu de Françoise se révéleront à l'enfant de façon traumatique déjà à Combray, lorsqu'il surprendra l'exécution du poulet dans la cour, et plus tard, suite à la découverte des avanies que la servante fait à la fille de cuisine. (voir I, *CS*, 120-122). À Paris, ce sera encore Françoise qui déniaisera le héros et détruira sa croyance en les mots comme le canal privilégié par lequel la vérité trouve son expression, voir II, *CG*, 365.

⁸² Nous pensons évidemment à Gilberte « parée de cathédrales » et pétrée par les mots de Bergotte (I, *CS*, 89), à Saint-Loup se détachant du paysage marin de Balbec comme un rayon de soleil (II, *JF*, 89), et surtout à Albertine, se profilant sur un fond de mer et de plage qui en renferme l'essence authentique, (II, *JF*, 213, III, *PR*, 576-577, IV, *AD*, 36).

⁸³ Dans *Un amour de Swann*, la comparaison entre les domestiques et les sculptures des saints se retrouve, à la lettre près, dans la description des valets de pieds désœuvrés qui ornent l'escalier du palais Saint-Euverte, dans laquelle Proust recourt au motif gothique et tisse une référence ultérieure à l'univers sculptural de Saint-André-des-Champs : « [...] un concierge, un majordome, un argentier [...] se tenaient sous l'arcature de leur portail avec un éclat pompeux tempéré de bonhomie populaire, comme des saints dans leur niche ; [...] », I, *CS*, 320 (nous soulignons).

⁸⁴ Voir sur ce point L. Fraisse, « Proust et Viollet-le-Duc : de l'esthétique de Combray à l'esthétique de la Recherche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 1, janvier-février 2000, p. 52.

différente de cette appropriation personnelle et d'un éloignement du prototype qui se fait de plus en plus sensible. Dans le premier cas, le tressage de l'analogie fait l'objet d'un commentaire métalinguistique "en prise directe" de la part du narrateur, que l'on peut rattacher aux phénomènes de modalisation autonymique si fréquents chez Proust. C'est en effet sur l'emploi du mot technique « instantanés » – figurant entre guillemets et fonctionnant à la fois comme signe en usage et signe en mention – que le narrateur s'arrête, voire bute, au fil de sa réflexion et cet arrêt sur mot déclenche, par association d'idées, la comparaison entre les ternes souvenirs de Venise stockés par la mémoire volontaire et un défilé tout aussi anonyme de photographies dans une exposition. Autant dire que le *tertium comparationis*, présent pourtant dans la phrase (c'est l'adjectif « ennuyeuse »), et la co-possession de la propriété qu'il verbalise ne jouent qu'un rôle secondaire dans ce rapprochement, puisque c'est le contexte qui entraîne par contiguïté le comparant.

Pour ce qui est de la comparaison (25), nous nous limiterons à signaler ici un aspect qui a toujours partie liée avec la tâche de qualification qui échoit à cette catégorie, mais que nous approfondirons ultérieurement au moment d'aborder les occurrences où la comparaison phrastique se couple à la structure de l'exophore mémorielle⁸⁵. Au lieu de renvoyer à une entité virtuelle notoire, relevant de l'expérience quotidienne ou de connaissances encyclopédiques de base, le comparant de (25) contient une référence culturelle précise à l'une des fresques qui composent le plafond de la chapelle Sixtine. Ce choix comporte le fait que le pouvoir évocateur et descriptif de la comparaison dans ce passage – consistant à spécifier la rotondité et la compacité des sphères de gui par le biais d'un élément *a priori* mieux connu – est soumis aussi à un facteur pragmatique lié à la relation de connivence que l'auteur cherche à instaurer avec son lecteur. En d'autres termes, la comparaison aura rempli sa fonction à condition que ce dernier ait sous les yeux, se souvienne ou connaisse la fresque de Michel-Ange à laquelle il est fait allusion, et qu'il accepte dès lors de s'identifier au modèle de narrataire cultivé, féru en histoire de l'art, que le texte de Proust a fabriqué⁸⁶. C'est donc aussi d'une façon légèrement paradoxale, contraire aux préceptes strictes de la rhétorique, en courant le risque de se heurter à une redondance externe⁸⁷ et de manquer son but, que Proust manie cette forme brève de comparaison et tire profit de ses ressources dans des passages descriptifs incluant tant le portrait de personnage, l'évocation poétique d'une atmosphère que, comme nous allons le voir maintenant, l'emphase à des fins intensifiantes ou ironiques.

Dans les exemples que nous présenterons ci-après, l'acte de mise en relation analogique produit un effet d'exagération qui peut être décrit efficacement en s'appuyant sur le concept de *comparaison hyperbolique* que

⁸⁵ Voir *infra*, § 2.2.1.

⁸⁶ Nous suivons ici le modèle de narrataire proposé par Pascal Alain Ifri dans l'ouvrage *Proust et son narrataire* (Genève, Droz, 1983) ; d'après l'auteur, le narrataire est le pendant intradiégétique du narrateur, et ne correspond donc ni au « lecteur implicite » théorisé par Wayne Booth, ni au « lecteur modèle » d'Umberto Eco ; c'est un élément du texte qui a une existence propre et que l'on reconnaît grâce à un certain nombre de signaux fabriqués dans et par la diégèse, par exemple les adresses directes, l'emploi des pronoms personnels *nous* et *vous* ou encore des comparaisons qui aident à en tracer le profil socio-culturel et intellectuel (voir *op. cit.*, chapitres I et II). Plus le lecteur réel se rapproche du portrait du narrataire construit par le texte, plus sa compréhension sera aisée, même si Ifri souligne que « le narrataire de la *Recherche*, bien qu'il représente en quelque sorte le lecteur-type du roman de Proust, n'en constitue pas pour autant, pour le narrateur, le lecteur idéal » (p. 185), le narrataire étant plutôt un modèle pour le lecteur.

⁸⁷ Nous employons le terme forgé par Jean Cohen, dont nous avons expliqué la signification dans notre première partie, voir *supra*, I^e partie, p. 59.

Murat mobilise dans sa description des figures d'analogie de type quantitatif⁸⁸. À la différence des *hyperboles comparatives* – où selon l'auteur l'intensification s'obtient en affectant au comparé un parangon lexicalisé représentant au plus haut degré la qualité exprimée par le motif⁸⁹ – les comparaisons hyperboliques ne coïncident pas forcément avec des locutions figées, au potentiel figuratif désormais éteint, puisque leur portée augmentative résulte en première instance de l'interaction du comparant avec le motif et du processus d'identification tendancielle que le discours déclenche entre les entités verbalisées par les substantifs. De ce fait, le grossissement visé à travers la caractérisation hyperbolique n'a rien de convenu ou de stéréotypé, car il est engendré par la situation discursive et diégétique où s'insère la comparaison, et ne serait sans doute pas perçu comme tel dans un autre contexte ; *a contrario*, une hyperbole comparative lexicalisée du type « ennuyeux comme la pluie » se verra toujours reconnaître une valeur intensifiante, indépendamment du comparé et de l'énoncé où elle figure. Ainsi, nous pouvons remarquer que dans l'occurrence (27) le comparant n'est pas en soi outré – le syntagme nominal « erreur judiciaire » ne présentant aucun trait intensif – mais le devient une fois qu'on le situe dans le contexte du passage, où le malentendu qui règne entre la famille de Gilberte et le héros est filtré par le regard déformant de ce dernier :

(27) [...] avec quelle violence mon cœur opposait ces sentiments dont il était animé à l'égard de Swann, si passionnés au contraire que je ne doutais pas que s'il les eût soupçonnés il ne se fût repenti de son jugement à mon égard **comme** d'une erreur judiciaire ! (I, *JF*, 482)

La révolte tout intérieure contre la méfiance que les parents de Gilberte nourrissent à l'égard du héros s'exprime ici sur un ton franchement emphatique (en attestent la tournure exclamative, des mots retentissants comme « violence », « passionnés », « repenti »), que la comparaison placée en fin de phrase contribue à étayer. En présentant indirectement la froideur de Swann comme une condamnation sans appel, et posant le héros en victime innocente d'un préjugé sans fondement, le rapprochement hyperbolique s'avère moins un instrument de caractérisation qu'un moyen pour révéler l'amplification émotionnelle et le retentissement démesuré que la situation contingente, plus qu'anodine si on la juge de l'extérieur, produit sur la sensibilité altérée du protagoniste⁹⁰. La figure participe ainsi de la construction de ce que Vincent Descombes appelle la « vision du dedans » et qui constitue l'essence du perspectivisme romanesque proustien, selon lequel « le sens

⁸⁸ Voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 156 ; l'exemple gracquien commenté est le suivant : « certains monuments plus taraudés que des polypiers », où selon l'auteur la valeur hyperbolique résulte moins de la structure corrélatrice formée par le relateur *que* et l'adverbe quantifieur de supériorité que du choix d'un verbe intensif comme « taraudé » et de son appariement avec un comparant étalon. Ces comparaisons ne correspondent pas tout à fait à ce que Spitzer appelle « images hyperboliques, s'écartant du récit proprement dit », et qui s'apparentent plutôt aux cas d'expansion narrative du comparant que nous traitons plus loin.

⁸⁹ Cf. *ibid.* et nos remarques à propos des comparaisons à parangon dans la I^e partie, voir *supra*, chapitre 1, p. 45-46 et 53-56.

⁹⁰ Nous constatons le même processus de grossissement affectif, proche du genre héroï-comique (voir à ce propos L. Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 48), dans l'ouverture d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où un fait aussi banal que la perspective du voyage est vécu par le héros comme une atteinte à sa propre vie, comme un cauchemar qui transforme la gare saint-Lazare en un antre infernal, surmonté par « un de ces immenses ciels crus et gros de menaces [...] sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la croix » (II, *JF*, 6). Il est évident qu'en mettant sur un pied d'égalité deux événements si disproportionnés en termes de gravité, la comparaison se teinte aussi d'une ironie rétrospective que le narrateur exerce vis-à-vis de ses hantises d'autrefois.

d'une action est donné par le vécu du héros, par ce que le personnage éprouve comme son motif »⁹¹ ou, comme c'est le cas ici, par la réverbération intime qu'un événement provoque sur sa conscience.

On peut dès lors affirmer que, d'un point de vue narratologique, la comparaison hyperbolique constitue un outil de renforcement de la perspective subjective et auto-diégétique régissant la narration de la *Recherche* ; perspective qui, comme on le sait, n'est pas monolithique mais se voit diffractée en une pluralité de *je*, d'instances dont les plus voyantes sont celle du héros qui vit les événements et celle du narrateur qui en fait le récit rétrospectif⁹². Et c'est précisément ce décentrement, ce décalage de voix que la comparaison hyperbolique problématise et maintient, car souvent l'exagération que véhicule l'analogie doit être rattachée non au point de vue du narrateur qui raconte, et qui bénéficie d'un recul vis-à-vis de son expérience, mais à celui du héros au moment où les faits relatés se sont produits. Ou bien, si l'on veut, la comparaison hyperbolique rend compte de l'effort mémoriel du narrateur qui essaie de retrouver ses *moi* d'autrefois et de replonger dans l'état mental et émotionnel qui était le sien à des époques différentes de son existence. Toujours est-il que le lecteur n'est jamais mis en présence du fait brut, de la personne ou de l'objet extérieurs, car il n'a accès qu'au reflet dénaturé que la conscience et les sens du sujet, à l'instar d'un verre grossissant, renvoient de ces derniers⁹³. Et plus l'impact, qu'il soit positif ou négatif, est fort, plus la fascination et les répercussions affectives que l'objet produit sur le *moi* sont importantes, plus l'expression caractérisante tendra naturellement vers l'hyperbole, comme dans ces deux comparaisons d'ordre mythologique :

(28) Si alors passait *la princesse de Guermantes*, belle et légère comme Diane, laissant traîner derrière elle un manteau incomparable, faisant se détourner toutes les têtes et suivie par tous les yeux [...] M. de Beausergent s'absorbait dans une conversation avec sa voisine [...] (II, *CG*, 355)

(29) La jalousie, qui a un bandeau sur les yeux, n'est pas seulement impuissante à rien découvrir dans les ténèbres qui l'enveloppent, elle est encore un de ces supplices où *la tâche est à recommencer sans cesse, comme celle des Danaïdes, comme celle d'Ixion*. (III, *PR*, 657)

À première vue, le recours à un comparant affichant le statut de parangon mythologique semblerait contredire ce que nous affirmions plus haut à propos de la nature éminemment discursive de la comparaison hyperbolique proustienne, car il est vrai que la référence aux Danaïdes ou à la déesse Diane contient en soi, de façon inhérente, l'expression du plus haut degré imaginable dans les domaines de la beauté ou du châtement éternel. Toutefois, nous voudrions insister sur le fait que la charge intensifiante ne se concentre et ne s'épuise pas au niveau du seul comparant, mais doit être saisie à la lumière de l'interaction avec le comparé et envisagée comme la contrepartie expressive, langagière, de l'ébranlement émotionnel que l'objet actualisé par l'énoncé a provoqué autrefois chez le sujet percevant et que le narrateur, grâce à la focalisation restreinte simulée,

⁹¹ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Éditions de Minuit, 1987, p. 233. Ce principe d'une vision qui pénètre « à l'intérieur de l'être », s'évertuant à retracer les rêves et les mythes que le jeune bourgeois engendre au sujet de l'aristocratie, règle également la peinture du snobisme du héros ; ce n'est ni un éloge, ni une raillerie du snobisme, mais un effort d'authenticité, de fidélité à l'expérience du sujet, ce que Proust a expliqué à plusieurs reprises à ses correspondants (voir *Corr.*, t. XIX, p. 574 et 647).

⁹² Sur les différentes voix qu'abrite le *je* proustien, voir M. Muller, *Les voix narratives de la Recherche*, *op. cit.*

⁹³ C'est le principe de l'idéalisme subjectif qui régit l'univers romanesque proustien et que résume l'axiome schopenhauerien « le monde est ma représentation » ; les objets du monde n'existent que dans la mesure où ils sont reflétés ou, plus exactement, fabriqués par la conscience du sujet percevant.

s'efforce de restituer après-coup dans toute son authenticité⁹⁴.

Si dans plusieurs occurrences de ce type l'intensification que produit l'analogie reflète et rend saisissable la démarcation entre les deux instances qui s'affrontent dans la narration à la première personne – l'hyperbolisation étant en effet, comme nous avons vu, le fait du héros plutôt que du narrateur –, dans ses emplois plus conventionnels la comparaison hyperbolique s'avère l'un des procédés au service du comique proustien. L'effet d'ironie se dégageant de l'analogie substantive résulte en effet de la discordance que l'on perçoit à chaque fois qu'un comparant grandiloquent et solennel est affecté à un comparé prosaïque, comme il arrive dans (30) :

(30) Ainsi *cette prosectomie donna-t-elle, comme la naissance du Christ ou l'Hégire*, le point de départ d'un calendrier différent des autres, mais qui ne prit pas leur extension et n'égalait pas leur durée. (III, SG, 470)

Le terme savant « prosectomie » – appartenant au lexique médical⁹⁵ et renvoyant par anaphore infidèle à la dissection des dindonneaux – ainsi que l'allusion aux moments fondateurs de la chrétienté et de l'islam, rendent compte d'une démarche simultanée de sublimation hyperbolique du comparé et de pervertissement humoristique du comparant. Si d'un côté le fameux découpage, exécuté personnellement et contre toute attente par le directeur du Grand Hôtel, est élevé (mais aussitôt rapetissé, par la chute rectificative dysphorique) au rang d'événement mémorable inaugurant une ère nouvelle, le référent religieux se voit quant à lui désacralisé par la mise en équivalence irrévérencieuse, à la limite du scandale⁹⁶, avec un épisode aussi trivial que profane, la préparation des volailles, dépeinte en plus comme une sorte de rite sacrificiel païen⁹⁷. Néanmoins, la patine d'ironie qui s'ajoute à la comparaison dans cet exemple n'offusque pas sa visée fondamentale, qui reste celle d'apporter un complément d'information à propos de la situation de départ et d'en augmenter l'intelligibilité ; à ce propos, les implications sous-jacentes à la dimension hyperbolique du rapprochement soutiennent le but du narrateur, qui est d'insister sur la rareté exceptionnelle de l'épisode, relevant quasiment du miracle.

Nous terminerons ce trop rapide examen des effets d'intensification propres à la comparaison non métaphorique en citant un passage emblématique et, pour ainsi dire, récapitulatif, puisqu'il fédère dans l'espace de quelques lignes les différents procédés d'hyperbolisation que nous avons vus à l'œuvre dans les occurrences

⁹⁴ Comme le suggère Billermann, « Das kommentierende Ich korrigiert nicht nur die Wahrnehmung des erlebenden Ich, setzt nicht nur eine Differenz ; es versucht zugleich, die Authentizität einer erinnerten Wahrnehmung zurückzugewinnen und experimentiert also auch mit Ähnlichkeiten. » (« Non seulement le *je* qui commente corrige la perception du *je* qui est en train de la vivre, non seulement il pose une différence ; il essaie en même temps de retrouver la mémoire d'une perception dans son authenticité, c'est pourquoi son expérimentation met aussi en jeu des ressemblances », nous traduisons). R. Aubert, *Die « métaphore » bei Marcel Proust: ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis, op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ Le frère de Proust étant chirurgien, on peut se demander si le vocabulaire spécialisé que Proust emploie ironiquement pour évoquer le découpage des dindonneaux ne trahit pas une connotation autobiographique, ou tout au moins une influence indirecte, par transmission de connaissances, du cadet médecin sur son aîné écrivain.

⁹⁶ « [...] le scandale consiste non à parler légèrement de choses saintes mais à parler avec des mots saints de choses profanes, légères, grossières. », S. Chaudier, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Champion, 2004, p. 30.

⁹⁷ Un réseau métaphorique très serré soutient cette représentation, qui ne fait qu'accentuer le contraste ironique entre comparé et comparant : le directeur tient magistralement son rôle de « sacrificateur » et s'acquitte de sa tâche avec « une majesté sacerdotale », reste concentré sur sa proie « n'en détachant pas plus ses yeux pénétrés de sa haute fonction que s'il avait dû y lire quelques augures », *loc. cit.*

précédentes. L'outrance des trois comparaisons ne témoigne pas d'une grandiloquence gratuite mais vise à recréer – par une écriture qui se fait caisse de résonance du souvenir – l'état d'exaltation forcément déformante qui était celui du héros enfant guettant l'arrivée de Mme Swann au Bois :

(31) L'idée de perfection que je portais en moi, je l'avais prêtée alors à la hauteur d'une victoria, à la maigreur de *ces chevaux furieux et légers comme des guêpes, les yeux injectés de sang comme les cruels chevaux de Diomède*, et que maintenant, pris d'un désir de revoir ce que j'avais aimé, aussi ardent que celui qui me poussait bien des années auparavant dans ces mêmes chemins, je voulais avoir de nouveau sous les yeux, au moment où l'énorme cocher de Mme Swann, surveillé par un *petit groom gros comme le poing* et aussi enfantin que saint Georges, essayait de maîtriser leurs ailes d'acier qui se débattaient effarouchées et palpitantes. (I, CS, 417)

Nous remarquons sans peine que l'enjeu du passage, tout comme la fonction spécifiante exercée par les rapprochements, n'est pas de fournir une description factuelle de l'équipage de Mme Swann mais de faire en sorte que cette évocation ramène à la lumière l'univers mental et perceptif d'un *moi* qui n'existe plus, celui de l'enfant amoureux de Gilberte, charmé par le monde inaccessible des Swann et défolant ses ardeurs en faisant les cent pas allée des Acacias, dans l'attente fébrile de l'apparition d'Odette. Les trois comparaisons qui émaillent le passage témoignent ainsi de cet impact déflagrant du monde extérieur sur une sensibilité désirante qui grossit et mythifie tout ce qui a trait à l'objet aimé. L'hyperbolisation affecte d'abord les chevaux, dont le souvenir est encore très vif à l'esprit du narrateur⁹⁸, et se fait d'une part à travers l'interaction intensifiante du double motif adjectival (« furieux et légers ») avec un comparant partiellement lexicalisé (l'appariement du substantif « guêpe » au qualificatif « légers » pose en effet le premier en représentant par excellence de la qualité exprimée), d'autre part par le recours au parangon mythologique, qui parachève sur un point d'orgue la surenchère amorcée par le terme « furieux » et poursuivie par la construction absolue « les yeux injectés de sang ». L'effet de déformation affective est encore plus flagrant dans la deuxième partie de l'extrait, où la pulsion scopique altère la perception des grandeurs réelles, poussées vers les extrêmes. Dans le même espace étroit (le devant de la victoria) s'affrontent en effet l'infiniment grand (« l'énorme cocher ») et l'infiniment petit, exprimé par la dernière comparaison, de source balzacienne⁹⁹, qui joue sur la superposition de l'hyperbole et de l'antiphrase, car aux deux substantifs indexés sur l'isotopie de la petitesse (« groom » précédé par le qualificatif hypocoristique « petit », « poing ») est accolé un motif adjectival qui actualise la qualité inverse. Le sentiment d'exagération qui en découle – nourri ultérieurement par le poncif emphatique « ailes d'acier » et par le doublet adjectival en clôture de phrase, faisant écho au premier – pourrait facilement être pris pour de l'enflure ; néanmoins, l'amplification n'a rien d'éloquent ici, car elle doit être envisagée comme le résultat

⁹⁸ Cette description, située à la fin de *Nom de Pays : le nom*, au moment où le narrateur vieilli repense avec nostalgie au Bois de son enfance, constitue en effet la reprise rétrospective, mémorielle, de la première évocation de Mme Swann arrivant en victoria et, comme telle, se focalise sur les mêmes objets : la voiture, les chevaux (« ardents, minces et contournés comme on en voit dans les dessins de Constantin Guys », I, CS, 411) le cocher et le groom balzacien.

⁹⁹ La mention du groom est en effet un pastiche balzacien, car on retrouve la même comparaison antiphrastique dans au moins trois romans de Balzac : *Illusions perdues* (« [...] sa petite redingote serrée montra[t] qu'il allait remonter sur un des deux chevaux tenus par un tigre gros comme le poing », *La Comédie Humaine*, t. V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 270), *La Maison Nucingen* (« S'il était possible d'interroger tous les jeunes gens de Paris d'un seul regard [...] et leur demander si le bonheur d'un jeune homme de vingt-six ans ne consiste pas : à pouvoir sortir à cheval, en tilbury, ou en cabriolet avec un tigre gros comme le poing, frais et rose comme Toby, Joby, Paddy », *La Comédie Humaine*, t. VI, éd. citée, p. 348) et *César Birotteau* (« Un tigre, gros comme le poing, vint déplier une table que Birotteau n'avait pas vue tant elle était mince », *La Comédie Humaine*, t. VI, éd. citée, p. 218).

d'un effort d'authenticité, une sorte d'hommage sincère et vibrant du narrateur « au temps heureux de [sa] croyante jeunesse » (I, *CS*, 416) et au lot d'espérances, de cristallisations et de désirs qui l'animaient¹⁰⁰.

L'analyse des occurrences qui, sur un plan strictement formel, illustrent le cadre prototypique de la comparaison non métaphorique aura donc permis de montrer que le coefficient figuratif du rapprochement, tout comme sa faculté de donner lieu à une image inventive et inattendue, reposent sur le choc analogique qui se produit entre les deux substantifs allotopes et leurs environnements sémantiques respectifs, le motif verbal (surtout s'il s'agit d'un verbe de mouvement) ou adjectival jouant principalement un rôle de raccord syntaxique. Il va donc de soi que plus l'hétérogénéité des termes nominaux sera forte, plus leur mise en équivalence produira des effets suggestifs ; inversement, plus les deux entités et leurs correspondants langagiers seront proches ou relèveront d'une même isotopie, plus l'on avoisinera une sorte de degré zéro de la comparaison, où le hiatus différentiel qui doit persister pour que l'acte même de comparer soit signifiant tend à s'annuler. Dans cette circonstance l'intelligibilité de la figure est évidemment très élevée, aucun risque de redondance ou d'impertinence ne vient troubler le parcours interprétatif, mais qu'en est-il du gain heuristique que la confrontation du même et de l'autre est censée apporter ? Est-il encore légitime de parler de comparaison figurative, et de fonction spécifiante, lorsque Proust se sert d'un comparant floral pour caractériser un comparé également floral, comme dans les deux exemples ci-dessous ?

(32) mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher *les fleurs* dans la forêt fragile des tiges où *elles étaient suspendues comme de petites roses d'or* [...] (I, *CS*, 51)

(33) [...] depuis qu'à Paris le temps était redevenu froid, comme une autre année au moment de nos préparatifs de départ à la fin du carême, dans l'air liquide et glacial qui les baignait les marronniers, *les platanes des boulevards, l'arbre de la cour de notre maison, entr'ouvraient déjà leurs feuilles comme* dans une coupe d'eau pure *les narcisses, les jonquilles, les anémones du Ponte-Vecchio* (II, *CG*, 446-447)

Malgré l'identité domaniale¹⁰¹ des substantifs et la faiblesse figurale du rapprochement, notre réponse aux questions posées plus haut sera tout de même affirmative, car le comparant demeure non actualisé et, de ce fait, la dissymétrie référentielle qui caractérise le rapport du comparé au comparant est maintenue, ce qui ne permet pas donc d'exclure ces deux occurrences de l'ensemble des comparaisons figuratives ; sans compter que dans les deux cas les expansions rattachées aux syntagmes comparants – à valeur respectivement de complément de matière et de localisation (« d'or », « du Ponte Vecchio ») – apportent une spécification qui accentue la dimension fictionnelle¹⁰² de l'entité évoquée.

Cependant, lorsque la marge d'incompatibilité et de dissemblance que nous constatons encore dans (32) et (33) s'amenuise au point de devenir insaisissable, la comparaison s'engage dans une dérive tautologique qui

¹⁰⁰ La comparaison hyperbolique participerait ainsi de cette « mémoire ironique » qui, d'après Sophie Duval, « surimpose les points de vue successifs d'un même sujet sur sa propre histoire, en occultant et manifestant tour à tour la vision supérieure, contemporaine de l'énonciation, qui surplombe la vision inférieure correspondant au temps de l'histoire », S. Duval, *L'Ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Champion, 2004, p. 275.

¹⁰¹ L'adjectif « domanial » dérive de l'acception du terme « domaine » qu'emploie F. Rastier dans *Sémantique interprétative*, PUF, 1987, p. 49. Le domaine en question ici est celui de la végétation.

¹⁰² Cette dimension est particulièrement sensible dans le cas de (33), où le comparant évoque en filigrane le rêve de voyage en Italie jamais réalisé par le héros et fait ainsi écho à l'ouverture de *Nom de pays : le pays* (voir I, 370-380).

semble *a priori* lui ôter toute signification. À quoi bon confronter le même au même, pourrait-on se demander en lisant cet exemple tiré de la section finale du premier tome de la *Recherche* :

(34) La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme ; au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; le vent ridait le *Grand Lac* de petites vaguelettes, **comme un lac** ; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, **comme un bois** [...] (I, CS, 419)

En règle générale, la tautologie est considérée par les dictionnaires et les manuels de rhétorique comme une forme vicieuse de répétition, un défaut du style qui consiste à faire apparaître comme pourvue d'intérêt une prédication dont le contenu informatif est *a priori* égal à zéro¹⁰³, puisque le rhème, censé être l'élément nouveau, n'apporte aucun renseignement et ne dit en réalité rien de plus que le thème, déjà connu. Dans notre cas, la comparaison semble tomber dans le même travers, car si l'on part du principe que sa finalité essentielle est de fournir un éclaircissement de l'objet de départ, qu'on se représente mal, via l'évocation d'un élément étranger et la construction d'un rapport d'analogie sur fond de différence, quel profit cognitif et heuristique peut-on tirer de la confrontation adialectique d'un bois à un bois et d'un lac à un lac ?

Cependant, aussi bien dans le cadre d'une conversation que dans un texte littéraire, le récepteur est animé par un esprit coopératif qui le pousse à rechercher un sens ultérieur, enseveli sous l'apparente insignifiance du propos, et qui jaillit aussitôt que l'on découvre et l'on rétablit l'écart sémique différentiel entre les termes identiques en surface. Pour ce qui est de notre exemple, la fausseté de la tautologie – mais on devrait dire plutôt sa vérité – est discernable d'abord dans l'absence de correspondance exacte entre les signifiants des comparandes, qui ne sont pas parfaitement homographes. Cette discordance de graphèmes n'est pas seulement une façon conventionnelle de différencier les noms propres des noms communs, mais s'avère l'indice superficiel d'une démarcation bien plus importante, située au niveau des signifiés. Les majuscules des comparés matérialisent en effet le passé ; elles renferment le réservoir fécond de rêves qui nourrissent l'imagination du héros au temps de son enfance et conféraient au Bois de Boulogne réel le prestige d'un lieu mythique, embu de réminiscences virgiliennes et transfiguré en « Jardin élyséen de la Femme », fleuri par les élégantes d'une époque désormais révolue¹⁰⁴. Les lettres minuscules marquent en revanche le retour au présent et à une réalité vide, ou mieux évidée de ce *substratum* nourricier de croyances qui, dans la pensée proustienne, est la seule chose qui rende le monde intéressant et permette au sujet de s'investir en lui. Réduits à leur seule dénotation, que donne une définition de dictionnaire, le lac et le bois ne sont qu'un agrégat anonyme et muet de matière – comme plus tard l'eau du Grand Canal n'apparaîtra au héros désabusé qu'un mélange insignifiant « d'hydrogène et d'azote »¹⁰⁵ – et rien de sa luxuriance, de son essence merveilleuse ne semble avoir survécu

¹⁰³ J. Rey-Debove donne la formulation linguistique suivante : « [...] une identité où les éléments du prédicat reprennent ceux du sujet, selon le modèle /X est X/ ou /X est Y/, étant posé que /X/ et /Y/ ont le même contenu », propos cité par F. Rastier, *Sémantique interprétative, op. cit.*, p. 142. D'un point de vue pragmatique et grecien, la tautologie viole la maxime conversationnelle de la quantité, puisque la contribution du locuteur est moins informative que nécessaire.

¹⁰⁴ Le contenu affectif que l'on peut attribuer aux majuscules des comparés se trouve selon nous parfaitement synthétisé dans ce brouillon rédigé sur des feuillets volants regroupés aujourd'hui dans la liasse « Proust 21 » : « quelque chose de fixe et de certain, un certain goût d'art, un certain charme d'une époque » (voir I, *Esquisse LXXXVI*, p. 989), soit cette « Allée des Acacias de 1892 » qu'Odette incarnera encore, par un miracle quelque peu stérilisant, lors de la dernière matinée du *Temps retrouvé* (voir IV, *TR*, 528).

¹⁰⁵ C'est en effet le même processus de désinvestissement et de perte de foi qu'on peut lire à la fin de l'épisode vénitien

au passage du temps et aux désillusions stérilisantes de l'âge adulte.

Ainsi, l'alternance visible entre la majuscule des comparés et la minuscule des comparants tout comme la virgule marquant le détachement du comparant, révèle subtilement la diaphore¹⁰⁶ tapie sous la tautologie et "sauve" en quelque sorte la comparaison du vide de sens, puisque dans cette différence superficielle, purement graphique, se nichent en fait deux représentations antithétiques de la même réalité, ou plus exactement deux mondes séparés, deux espaces-temps clivés qui – sous une identité trompeuse – s'avèrent dramatiquement inconciliables. Dans l'évolution dogmatique de la *Recherche* en trois temps (l'âge des noms, l'âge des mots, l'âge des choses, soit : les illusions de l'enfance, les désillusions de la maturité, les révélations de l'art) le passage de la majuscule du Lac et du Bois aux minuscules d'un lac et d'un bois ordinaire incarne alors le passage des noms aux mots, et montre ce que serait l'univers aux yeux du sujet s'il était déserté des croyances¹⁰⁷.

Dans le cas de la fausse tautologie de (34), ce sont des implications de nature diégétique, et surtout la mise en place d'un mécanisme de dissimilation visant à isoler les sèmes différentiels au sein de l'identité isotopique¹⁰⁸, qui interviennent pour resituer la comparaison dans le champ de la signifiante. Néanmoins, il se peut aussi que la platitude apparente du rapprochement, son défaut de brillant reconductible à l'appartenance des substantifs à un même réseau sémantique, soient rachetés par des effets caractérisants corollaires, dont le but est de donner à voir une représentation ironique et dévalorisante du comparé. Voici, à titre d'exemple, comment ce dernier s'avère la cible d'une régression biologique dans (35) et d'un déclassement social dans (36) :

(35) Mais cette fois, elle plaça sans doute notre niveau un peu moins bas dans l'échelle des êtres, car son égalité avec nous fut signifiée par la princesse à ma grand'mère au moyen de ce tendre et maternel sourire qu'on adresse à un gamin quand on lui dit au revoir **comme à une grande personne**. (II, *JF*, 60)

(36) Comme depuis trois ans, aussitôt après avoir quitté, **comme une manucure**, la grande-duchesse, *Mme Sherbatoff* partait chez Mme Verdurin, qui venait seulement de s'éveiller, et ne la quittait plus, on peut dire que la fidélité de la princesse passait infiniment celle même de Brichot [...] (III, *SG*, 269)

L'occurrence (35) s'inscrit dans une longue métaphore filée qui structure la scène mi-sarcastique, mi-amère au

d'*Albertine disparue*, où au héros en proie à l'angoisse de la séparation d'avec sa mère la ville des Doges, « sa personnalité, son nom [...] semblaient comme des fictions menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. » (IV, *AD*, 231). Ce n'est pas un hasard si nous retrouvons une autre comparaison tautologique dans ce passage si marqué par l'anéantissement des croyances : « Et cependant ce lieu quelconque était étrange comme un lieu où on vient d'arriver, qui ne vous connaît pas encore, comme un lieu d'où l'on est parti et qui vous a déjà oublié » (*loc. cit.*). Ici la tautologie apparente se double d'une antithèse développée dans les expansions relatives qui contiennent la diaphore et marquent la co-présence impossible de deux contraires.

¹⁰⁶ Figure qui consiste à répéter « un mot déjà employé en lui donnant une nouvelle nuance de signification » (B. Dupriez, *Gradus, op. cit.*, p. 155), parente donc de l'antanaclase. Un exemple célèbre est l'aphorisme pascalien « Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas ».

¹⁰⁷ Nous saisissons dans cette fin mélancolique du premier tome le caractère ambivalent et aporétique de la croyance : elle serait d'une part à dépasser, en tant que moment d'erreur et d'illusion, et d'autre part à conserver, en tant qu'étape féconde et fonds esthétique qui confère au monde son intérêt et son sens. Voir L. Fraisse, « La notion de croyance chez Proust : état d'une question problématique », *BIP*, n. 37, 2007, p. 147-148, ainsi que les conclusions d'A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé, op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁸ « Ces énoncés peuvent être interprétés – et sont alors pourvus de signification – à condition d'opérer une dissimilation : on affecte aux sèmes récurrents [...] des sèmes génériques afférents distincts [...] elle a pour effet de limiter l'isotopie entre les deux occurrences du syntagme répété », F. Rastier, *Sémantique interprétative, op. cit.*, p. 143.

cours de laquelle le héros et sa grand-mère sont présentés par Mme de Villeparisis à la princesse de Luxembourg sur la digue de Balbec. L'isotopie zoologique, redondante dans la première partie du passage¹⁰⁹, tout comme le processus d'involution symbolique que fait d'abord subir à l'aïeule – dame on ne pourrait plus distinguée – sa mise en rapport avec des animaux en cage, puis avec le stade enfantin, s'appuient sur la mobilisation humoristique d'un lexique et de concepts empruntés à l'évolutionnisme. L'effet régressif que l'emploi insistant de termes relevant de ces deux réseaux sémantiques projette sur le comparé soutient une petite démonstration de nature sociologique, dont le but est de signifier que pour les membres du Faubourg Saint-Germain, en dépit de leur bienveillance condescendante, l'appartenance à une classe sociale autre que l'aristocratie équivaut à occuper un échelon évolutif inférieur, peuplé par des espèces exotiques que l'on se limite à observer d'une certaine distance. La dimension paradoxale et cocasse de la situation se voit en plus redoublée par l'interversion qui s'opère au sein de la comparaison, puisque si la grand-mère rétrocede au rang d'enfant, dans la fiction qu'instaure l'analogie celui-ci accède en revanche au statut d'adulte, chiasme qui souligne par ricochet qu'à la fin de la scène la grand-mère a regagné aux yeux de l'altière princesse, même si à un stade encore primitif, le monde des humains. Ces croisements ne font ainsi que confirmer l'importance capitale du jeu d'interactions et d'influences réciproques que la figure met en place entre ses composantes et témoigne de surcroît que la proximité sémantique des deux substantifs (« gamin » / « grande personne ») n'empêche pas à la comparaison de développer un réseau très riche de significations, en l'occurrence de rendre sensible le mépris qui se cache derrière la patine d'amabilité aristocratique et le sentiment de « désarroi social » (III, *PR*, 576) que le héros ressent de façon poignante au début du premier séjour à Balbec.

Le dispositif régressif est le même dans (36), où – sans recourir à la superposition satirique des domaines social et biologique, et en se maintenant dans le cadre d'une isotopie humaine – l'affectation d'un comparant humble comme « manucure », faisant référence à la prestation d'un travail manuel, à un comparé princier (Mme Sherbatoff rendant visite aux deux dames qui, seules, acceptent encore de la recevoir) agit à nouveau comme un facteur de dévalorisation : il permet de mesurer toute l'ampleur de la déchéance mondaine de la princesse et sa dégringolade vers le bas de l'échelle sociale¹¹⁰. Ainsi, même les associations en apparence peu originales ou moins saillantes en termes de “choc” figuratif échappent à la banalité, car dans l'écriture de

¹⁰⁹ La métaphore zoologique est introduite d'abord avec cautèle par le narrateur, comme s'il s'agissait d'une idée bizarre ou d'une boutade « [...] ses regards s'imprégnèrent d'une telle bonté que je vis rapprocher le moment où elle nous flatterait de la main comme deux bêtes sympathiques qui eussent passé la tête vers elle, à travers un grillage, au jardin d'Acclimatation » (II, *JF*, 59). Mais au fur et à mesure que la scène se déroule, l'association prend de plus en plus de consistance, comme si la “réalité” non seulement cautionnait, mais dépassait même l'imagination : « Ne sachant plus que faire pour nous témoigner sa bienveillance, la princesse arrêta le premier [marchand] qui passa ; il n'avait plus qu'un pain de seigle, du genre de ceux qu'on jette aux canards. La princesse le prit et me dit : “C'est pour votre grand-mère”. Pourtant ce fut à moi qu'elle le tendit, en me disant avec un fin sourire : “Vous le lui donnerez vous-même, pensant ainsi que mon plaisir serait plus complet s'il n'y avait pas d'intermédiaires entre moi et les animaux » (II, *JF*, 60, nous soulignons).

¹¹⁰ Un autre exemple de déclassement social du comparé – auto-induit cette fois – a pour protagoniste le Duc de Guermantes, qui se prête au rôle de partenaire en donnant toujours la réplique susceptible de faire briller la verve railleuse de sa femme : « Et le duc se présentait naïvement pour l'aider, sans en avoir l'air, à réussir son tour, **comme**, dans un wagon, le compère inavoué d'un joueur de bonneteau » (II, *CG*, 529). Le ravalement est d'autant plus sensible que, comme l'on sait, le bonneteau est une escroquerie pratiquée par de petits criminels ; l'analogie suggérerait ainsi discrètement que le brillant d'Oriane, sa conversation pétillante, et plus généralement le fameux « esprit des Guermantes » ne sont qu'une imposture mondaine.

Proust tout signifie et chaque élément est inséré dans un réseau cohérent et très serré d'implications qui le transcendent¹¹¹.

Il est par conséquent très rare que la comparaison non métaphorique proustienne n'en dise pas plus que ce que la stricte interprétation de l'analogie nominale pourrait suggérer à première vue. Observons par exemple le cas de (37), où l'homogénéité sémantique de *SN1* et *SN2* se radicalise jusqu'à devenir identité stricte en vertu d'un phénomène de co-référence, le poste du substantif comparant étant tenu par le pronom démonstratif anaphorique « celle », dont l'antécédent est le comparé « action » :

(37) Tout cela, qui n'était pour moi que souvenir, avait été pour elle [Albertine] action, *action précipitée*, **comme celle d'une tragédie**, vers une mort rapide. (IV, *AD*, 81)

Les deux comparandes présentant de fait deux signifiés identiques, la charge figurative du rapprochement se concentre de façon prépondérante sur le complément du nom rattaché au démonstratif, qui restreint l'extension du pronom en introduisant le repère virtuel susceptible d'activer une confrontation avec l'entité ectypale qu'on essaie de se représenter, et qui seul permet d'éviter la dérive tautologique. Nous assistons ainsi à un léger décentrement du focus de l'analogie, car le véritable objet de la mise en relation ne coïncide pas avec les deux constituants nominaux mais avec leurs expansions, l'une exprimée (« une tragédie »), l'autre sous-spécifiée, mais caractérisée par le participe adjectival « précipitée », et qu'on peut restituer par inférence (l'action de la vie d'Albertine). De la sorte, ce que la comparaison entend véhiculer – loin de se limiter à une caractérisation par ailleurs très faible – est que l'existence d'Albertine, depuis sa première apparition à Balbec, jusqu'à sa fuite et à sa mort accidentelle en Touraine, s'est déroulée en suivant une trajectoire dans laquelle le narrateur reconnaît *a posteriori* les jalons et les points forts de la forme tragique, faite d'accélération brusques et de revirements imprévisibles mais téléologiquement déterminés, convergeant vers un dénouement inéluctable. Ainsi, une fois les véritables pôles de l'analogie identifiés (vie d'Albertine/tragédie), on se rend compte que la finalité essentielle de la comparaison, en sus de sa fonction explicative et spécifiante, est d'intervenir au niveau de l'horizon d'attente des lecteurs, de livrer une clé de lecture possible pour ce pan de la *Recherche* que l'on a coutume d'appeler « le roman d'Albertine » mais qu'il conviendrait dès lors de (ré)interpréter à la lumière des prescriptions génériques de la tragédie, étiquette renvoyant d'ailleurs chez Proust, à titre presque exclusif, à la tragédie racinienne¹¹².

¹¹¹ Il ne se trouverait, pensons-nous, aucun lecteur qui taxerait de banale cette comparaison entre deux instruments musicaux tirée de *La Prisonnière*, sauf peut-être si on l'isolait de son co-texte et de la trame imagée complexe que Proust tisse autour d'Albertine assise au pianola : « Et par contraste avec tant de relief, par l'harmonie aussi qui les unissait à elle, qui avait adapté son attitude à leur forme et à leur utilisation, *le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgues*, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose » (III, *PR*, 885).

¹¹² C'est d'ailleurs le narrateur lui-même qui, une quarantaine de pages plus haut, s'adonne à une analyse suivie de la tragédie de *Phèdre* et établit un parallèle entre l'intrigue racinienne et son histoire avec Albertine, nouvel Hyppolyte courant vers son destin funeste (« C'est du moins ainsi, en réduisant la part de tous les scrupules "jansénistes", comme eût dit Bergotte, que Racine a donné à *Phèdre* pour la faire paraître moins coupable, que m'apparaissait cette scène, sorte de prophétie des épisodes amoureux de ma propre existence », IV, *AD*, 43). Et, en pensant à la structure de *La Prisonnière*, on saisit encore mieux les affinités avec le modèle tragique : unité de temps et de lieu, intrigue bâtie sur cinq journées-type, correspondant aux cinq actes, acmé de la tension jusqu'au dénouement précipité et le départ qui n'est que l'antichambre de la mort de l'héroïne. Sur la composante tragique et théâtrale d'*Albertine disparue*, voir

Nous voudrions achever notre analyse des comparaisons non métaphoriques qui présentent des comparandes isotopes en signalant un dernier exemple où la finesse et la subtilité ironique d'un rapprochement en soi très peu remarquable se font jour aussitôt que l'on saisit la duplicité, de matrice sylleptique, qui caractérise le comparant « titre » :

(38) *Le mot d'« œuvre florentine »* rendit un grand service à Swann. Il lui permet, **comme un titre**, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse. (I, CS, 221)

De prime abord, la comparaison frise encore la tautologie, voire la pleine identification, car le comparé, objet d'une glose autonymique dûment signalée par les guillemets, apparaît bel et bien comme un titre, terme que l'on comprendra ici dans son acception d'intitulé, soit un « nom donné par son auteur à une œuvre littéraire ou artistique et qui évoque plus ou moins son contenu »¹¹³. Aussi le comparant certifie-t-il l'accomplissement du processus de fabrication imaginaire et d'esthétisation de l'objet aimé qui constitue le soubassement préalable à l'éclosion de l'amour de Swann pour Odette. Celle-ci a définitivement perdu son statut de créature en chair et en os, du moment que – grâce à l'entremise de la peinture de Botticelli – elle n'est plus que l'œuvre d'art de Swann, la seule qu'il ait d'ailleurs jamais produite et à laquelle il donne, comme il se doit, un titre. Toutefois la suite de la phrase, et surtout la présence dans le cotexte du mot « noblesse », éveille selon nous une deuxième acception du mot « titre », qui contribue à approfondir l'idée d'illustration, d'ascension à la fois spirituelle et sociale d'Odette que la découverte artistique de Swann rend possible. Le titre est en effet aussi une désignation qui marque l'appartenance au rang aristocratique et qui identifie celui ou celle qui le porte comme étant noble par naissance ou par alliance. Or, ce deuxième sens se trouve selon nous inscrit dans le comparant et coexiste de façon simultanée avec le premier, car si la locution « œuvre d'art florentine » est le nom que le créateur idolâtre Swann a donné à son ouvrage, à l'Odette qu'il s'est lui-même façonné une fois saisie la ressemblance avec Zéphora, ce titre fonctionne également comme un titre de noblesse, une sorte de décoration honorifique ou d'hommage qui élève la courtisane dans une sphère purement idéale, au-dessus de toutes les femmes aristocratiques, et qui permet en outre à Swann de surmonter le sentiment de gêne physique et d'imperfection esthétique éprouvée initialement à l'égard d'une femme qui, de toute évidence, n'était pas son genre¹¹⁴.

Toutes les occurrences sur lesquelles a porté notre commentaire jusqu'à présent ont été choisies dans l'intention d'illustrer le fonctionnement sémantique et stylistique de la comparaison non métaphorique lorsqu'elle réalise la structure syntaxique canonique *SN1 SV/être Adj comme SN2*. Envisagée par la tradition rhétorique comme un agrément poétique, un soutien de type descriptif et spécifiant à l'élucidation du comparé,

L. Fraisse, « Introduction » à *La Fugitive, Œuvres complètes de Marcel Proust*, t. VI, Classiques Garnier, 2017, en particulier p. 170-177.

¹¹³ TLFi, entrée « titre ».

¹¹⁴ L'ennoblissement esthétique et artistique de la cocotte dont rend compte la comparaison fonctionne aussi comme un alibi commode pour Swann, qui gâche le meilleur de son temps auprès d'elle mais se justifie en se disant « qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'égoïsme, l'orgueil et la sensualité d'un collectionneur » (*loc. cit.*).

dans l'écriture proustienne la figure exerce aussi cette fonction mais se charge en même temps d'implications supplémentaires et d'ultérieures couches d'épaisseur, qu'elle acquiert en raison de son enracinement dans le micro- et macrocontexte d'une œuvre où chaque parcelle, si petite soit-elle, est susceptible d'agir comme un facteur de cohésion et d'apporter sa contribution à la construction formelle et thématique du texte¹¹⁵. Les phénomènes de caractérisation hyperbolique ou ironique, la portée parfois anticipatrice ou métapoétique du comparant, ainsi que les subtilités qui se cachent sous des rapprochements au potentiel figuratif faible sont autant de traits qui permettent d'apprécier à quel point le maniement du prototype de la part de Proust est déjà personnel et adapté aux exigences de sa création.

Cependant, c'est encore et toujours sur le plan de la syntaxe que les comparaisons substantives proustiennes réservent davantage de surprises et finissent très souvent par excéder les limites étriquées du cadre de base. Les altérations les plus évidentes que nous avons pu relever – et que nous rencontrerons encore dans les autres sous-catégories – intéressent majoritairement le comparant, plus malléable sur le plan référentiel et syntaxique, et peuvent affecter aussi bien son extension que sa place à l'intérieur de la configuration comparative. Toutefois, avant de détailler les modalités de déplacement ou d'amplification concernant *SN2*, nous n'oublions pas de signaler que le poste du motif peut aussi être un foyer productif de remaniements et d'entorses, qui s'opèrent notamment à travers la technique bien connue de la duplication. Ce phénomène se produit de préférence lorsque la comparaison entre les termes est axée sur le partage de plusieurs qualités, actualisées par des binômes (39-40) ou même des triplets adjectivaux (41-42) :

(39) *elle-même* [ma grand-mère], soutenue par le souffle céleste, restait calme et souriante **comme** *sainte Blandine*, au milieu des invectives qui, augmentant mon impression d'isolement et de tristesse, réunissaient contre nous les touristes méprisants, dépeignés et furieux. (II, *JF*, 35)

(40) [...] une bande de ciel rouge au-dessus de *la mer* compacte et coupante **comme** *de la gelée de viande*, puis bientôt, sur *la mer* déjà froide et bleue **comme** *le poisson appelé mulot*, le ciel, du même rose qu'un de ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle, ravivaient le plaisir que j'allais avoir à me mettre en habit pour partir dîner. (II, *JF*, 161)

(41) Et *ce rire* évoquait aussi les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter et dont, âcre, sensuel et révélateur **comme** *une odeur de géranium*, il semblait transporter avec lui quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes. (III, *SG*, 191)

(42) Je me rappelle les temps chauds qu'il faisait alors, où du front des garçons de ferme travaillant au soleil *une goutte de sueur* tombait verticale, régulière, intermittente, **comme** *la goutte d'eau d'un réservoir*, et alternait avec la chute du fruit mûr qui se détachait de l'arbre dans les « clos » voisins (III, *SG*, 231)

La conséquence la plus évidente de la duplication, ou multiplication, du motif adjectival à l'intérieur de la structure comparative s'observe au niveau de la construction de la relation analogique ; la comparaison n'est plus bâtie sur un seul *tertium comparationis* – extrapolé parce qu'il représente à la fois la qualité saillante qu'affiche le comparé dans la situation énonciative contingente et un trait distinctif, sinon définitoire du comparant-étalon – mais sur au moins deux ou trois propriétés simultanément présentes, même si à un niveau

¹¹⁵ Nous sommes du même avis de Stéphane Chaudier lorsqu'il affirme que « la figure proustienne n'est pas un ornement mais un dispositif qui s'étoile pour faire du texte un jeu tour à tour réglé et savamment dérégulé des structures linguistiques. La figure est donc le lieu où le texte se révèle », S. Chaudier, « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », *BMP*, n. 50, 2000, p. 66.

d'actualisation différent¹¹⁶, chez les deux entités rapprochées. Sans vouloir généraliser, les exemples ci-dessus montrent que Proust associe volontiers dans ses coordinations des adjectifs dits classifiants, qui dénotent des propriétés objectives (c'est le cas des dyades de 40 ou de la série de 42), et des adjectifs non classifiants, qui décèlent la subjectivité de l'énonciateur et son inscription dans l'énoncé (par exemple le couplage des termes « âcre » et « sensuel » dans 41), preuve ultérieure de ce que les propriétés reconnues comme les plus saisissantes le sont à la fois sur un plan strictement descriptif qu'affectif, d'adhérence à « l'incroyable surabondance des enregistrements »¹¹⁷ qui composent la vision de l'écrivain.

Ainsi doublé ou triplé, le motif gagne en importance et en volume, tant du point de vue du sens que du rythme¹¹⁸ ; loin de se cantonner au simple rôle de jonctif neutre, il étoffe par un surplus de variété le socle de traits sémantiques sur lequel s'appuie l'analogie nominale et en renforce du même coup la prégnance et la pertinence vis-à-vis d'un référent (le comparé) qu'il s'agit d'épuiser dans toutes ses facettes. En effet, tout se passe comme si le double impératif de ne rien sacrifier de la somme de sensations qui nourrissent l'impression dont la figure est l'équivalent langagier, et de condenser leur disparate dans une forme concise et achevée¹¹⁹, mettait Proust face à un choix dont l'issue paradoxale est le non-choix, ou plus exactement un choix au carré, parfois même au cube. Le pari d'exhaustivité qui sous-tend la fragmentation du *tertium comparationis* sur plusieurs supports adjectivaux a toutefois pour contrepartie une complexification du processus herméneutique et de l'opération de décryptage des rapports en jeu, puisque nous sommes amenés à évaluer non seulement le résultat figuratif de l'interaction entre les substantifs mais aussi l'appariement de chaque adjectif à ses référents, les relations sémantiques que chaque épithète entretient avec son voisin (synonymie, proximité, ou discordance) et le degré de saillance, chez les deux termes nominaux, des différentes propriétés exprimées.

À ce propos, on remarquera que si dans les exemples (39) et (42), et même dans la seconde comparaison de (40), les qualificatifs sont en rapport d'isotopie totale avec le comparé et avec le comparant, la série de (41) et le binôme de la première comparaison dans (40) montrent un léger déséquilibre du côté du membre de droite, puisque la propriété d'être coupante et compacte, ou âcre et sensuel, caractérise plus spécifiquement la gelée dans un cas, le parfum de géranium dans l'autre¹²⁰. Cette plage discrète d'allotopie qui s'ouvre au sein du

¹¹⁶ Le statut non référentiel du comparant implique en effet que les qualificatifs désignent des propriétés abstraites, conventionnellement ou bien subjectivement attribuée à l'entité exprimée par *SN2* ; dans le cas du comparant, en revanche, ces mêmes qualités se veulent concrètes et rendent compte de la manière dont l'objet se donne à la perception de l'observateur.

¹¹⁷ M. Barrès, « Hommage », lettre à J. Rivière publiée dans le numéro spécial que la *N.R.f* consacra à Proust au lendemain de sa mort. « Hommage à Marcel Proust », *Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1923, p. 22.

¹¹⁸ On appréciera notamment l'écho paronymique produit par la répétition des sons sourds /k/ et /t/ et des voyelles nasales /õ/ et /ã/ dans le premier doublet de (40), la disposition par volumes croissants (1-2-4) de la série de (41), le binarisme syllabique parfait (2-2 / 1-1) des deux séries de (40), ainsi que les effets de symétrie avec les autres séries adjectivales placées en fin de phrase dans (36) et (38).

¹¹⁹ Proust explique sa conception personnelle de concision appliquée aux images dans cette lettre à Daudet « je goûte aussi infiniment une certaine concision achevée [...] Chaque mot devient une image », *Corr.*, t. VIII, p. 168, ou encore, par un paradoxe apparent, dans cette lettre à Cocteau de février 1919 (*ibid.*, t. XIX, p. 100) « je préfère la concentration, même dans la longueur ». Sur la structure et les nombreuses implications de la série adjectivale proustienne, on consultera notamment L. Spitzer, *Le style de Marcel Proust, op. cit.*, p. 409-410 ; Y. Louria, *La convergence stylistique chez Proust*, Nizet, 1957 ; L. Maranini, « Senso e valore degli aggettivi "congiunti" nello stile di Proust », *Studi Francesi*, 1961, p. 40-60 ; S. Chaudier, « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », art. cit. ; ainsi que la toute récente thèse de M.-C. Vermoyal-Baron, *La série adjectivale dans À la Recherche du Temps Perdu. Du fait de langue au fait de vision : « Cette multiforme et puissante unité »*, sous la direction d'O. Soutet, soutenue le 7 novembre 2015 à l'Université Paris IV.

¹²⁰ Il ne s'agit pas toutefois ni de constantes ni de régularités avérées dans l'agencement des adjectifs, car on voit que

noyau *SNI+être Adj* semble mettre en valeur la tendance, sans doute inconsciente de la part de Proust, à agencer les motifs adjectivaux dans la comparaison suivant une sorte d'attraction cotextuelle, qui donne lieu à un phénomène d'accord de sens par contiguïté ; en d'autres termes, le dernier adjectif de la série ou du binôme, plus proche du membre comparant, exprimerait une qualité constitutive de ce dernier, très faiblement présente ou même absente en revanche chez le comparé, ce qui entraînerait un glissement vers l'hypallage. Nous nous réservons d'approfondir cette piste interprétative lors de l'examen des comparaisons métaphoriques.

En ce qui concerne les modifications touchant le comparant, nous avons dit par anticipation qu'il peut faire l'objet d'un déplacement, ou bien être entraîné dans une dynamique d'amplification dont nous avons déjà rencontré quelques exemples lors de l'analyse des comparaisons non motivées. La liberté de déplacement du groupe nominal introduit par *comme* à l'intérieur du schéma comparatif a partie liée avec son incidence. Le comparant, rappelons-le, peut coïncider avec un segment intégré à la matrice, et de ce fait être incident au motif verbal de la comparaison (c'est le cas de la forme canonique de la comparaison non métaphorique), ou bien être incident à la totalité de la phrase et figurer en construction détachée. Lorsque la comparaison maintient un ordre non marqué (le comparé précède le comparant), le changement de portée du groupe nominal, d'intra- à extrapredicative, et l'affectation conséquente du syntagme comparant à l'ensemble de la matrice, sont rendus visible par l'insertion d'un signe de ponctuation. C'est le plus souvent une virgule qui signale la coupure entre le motif commun et *comme* (*SNI SV/Sadj, comme SN2*), même si l'on se gardera pour autant d'en conclure que l'absence de virgule signifie automatiquement que l'incidence du groupe en *comme* est intrapredicative et que la comparaison exprime une identité de manière stricte entre le motif et les termes mis en regard¹²¹.

Ces aspects nous intéressent dans la mesure où le changement du statut du groupe *comme SN2* – complément de verbe dans la construction liée et complément de phrase dans les configurations détachées – a des répercussions sur l'interprétation de la relation comparative : tandis que la relation serrée entre *SNI* et le groupe formé par *comme+SN2* axe l'analogie sur l'identité de manière de faire ou d'être prédiquée par le verbe ou l'adjectif en facteur commun, le relâchement du lien entre les deux noyaux est responsable d'un déplacement du focus de la comparaison. De la confrontation ponctuelle de deux entités définies on glisse alors vers la mise en rapport globale de situations ou d'états de choses, ce qui contribue par ailleurs à rapprocher les formes substantives des formes phrastiques.

Cet effet de distension des liens relationnels à l'intérieur de la structure comparative est particulièrement visible à chaque fois que Proust recourt à l'antéposition du comparant et réalise ainsi une configuration marquée du type *comme SN2, SNI SV/être Adj*¹²² :

l'adjectif « révélateur » dans (41) contredit déjà notre lecture, car c'est bien le rire, donc le comparé, plutôt qu'une odeur de fleurs qui peut révéler quelque chose, d'autant plus dans ce contexte, où il est le signal sonore de la jouissance d'Albertine.

¹²¹ Voir à ce propos l'article de N. Fournier & C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, 18, 2007, p. 87. Il faut souligner aussi que dans la prose de Proust l'usage de la ponctuation, et plus particulièrement de la virgule, est souvent instable ou arbitraire ; ce n'est donc pas un paramètre tout à fait fiable pour déterminer l'incidence du terme comparant, et les cas d'indétermination entre l'identité de manière ou l'analogie de situation sont fréquents, comme l'on observe par exemple dans la comparaison tautologique de (34) où malgré la présence de la virgule l'on hésite entre deux interprétations : « à la manière d'un lac » ou bien « de même qu'un lac » ?

¹²² Dans les cas où les deux comparands ne sont pas en position de sujet mais occupent le poste fonctionnel de l'objet direct, le motif peut précéder le comparé et la glose doit être ajustée comme suit : *SV/être Adj, comme SN2, SNI*. C'est

(43) Bientôt l'une après l'autre, **comme** *des moineaux hésitants, ses amies* arrivèrent toutes noires sur la neige. (I, CS, 392)

(44) [...] arrivé au point culminant d'une ascension tourmentée dans les spirales de mon angoisse solitaire, du fond du Paris populeux et nocturne approché soudain de moi, à côté de ma bibliothèque, j'entendis tout à coup, mécanique et sublime, **comme** dans *Tristan l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre, le bruit de toupie du téléphone*. (III, SG, 128-129)

Il est d'abord intéressant de noter que l'anticipation du comparant bouleverse l'agencement référentiel usuel de la figure, qui procède comme on sait du comparé, élément actualisé et repéré par référence directe à la situation énonciative, au comparant, constituant virtuel et coupé de la dimension spatio-temporelle de départ. Dans le cas présent, en revanche, la modification dans l'ordre linéaire d'apparition des constituants oblige le lecteur à prendre connaissance du repère désactualisé et non référentiel avant qu'il ne découvre le point d'ancrage auquel il se rattache et qu'il est de plus censé éclairer ; de ce fait, l'imaginaire précède l'actuel, la caractérisation vient avant l'objet caractérisé.

Semblablement, l'orientation thématique de la comparaison se voit renversée dans la mesure où l'apparition du comparé est différée, alors que le comparant se voit focalisé et transporté dans la zone thématique de l'énoncé. Des précisions s'imposent pourtant, car les désignations de thème et de rhème, tout comme les concepts qu'elles embrassent, ne cessent de faire débat dans le champ de la linguistique et sont loin d'être univoques. Les définitions et la terminologie variant en fonction de l'approche épistémologique adoptée¹²³, nous nous limiterons à rappeler brièvement ici deux conceptions différentes de thème qui nous semblent productives pour expliquer de façon plus correcte les spécificités de la structure comparative marquée. Appréhendé sous un angle positionnel, le thème peut être identifié au point de départ de l'énoncé et, comme tel, il se voit mis explicitement en relation avec le début de la phrase ; dès lors, sont thématiques, ou plus exactement topiques, les unités qui se trouvent en position initiale, alors que le reste de la phrase constitue le rhème, ou commentaire. Au contraire, si le paramètre observé est celui de la charge informative ou du dynamisme communicatif, le thème représente l'élément considéré comme connu, donné ou encore présupposé, tandis que le rhème ou propos est représenté par les unités qui apportent l'information nouvelle.

Cette distinction est particulièrement pertinente dans le cas des comparaisons à comparant antéposé, car elle permet de nuancer notre affirmation à propos d'un renversement de l'orientation thématique de la figure. Si l'on raisonne en termes de *topic* et commentaire, il apparaît en effet que le comparé assume le statut d'un thème retardé, car il n'est plus situé au début de la structure comparative et que c'est le comparant qui vient occuper en revanche une position focalisée. Néanmoins, si l'on privilégie le critère de la charge informative, force est de constater que c'est toujours le comparant qui prédique quelque chose à propos du thème connu et apporte une information nouvelle, tandis que le comparé demeure l'entité donnée et récupérable dans le contexte¹²⁴, et par conséquent l'élément moins informatif. Autrement dit, dans la configuration marquée le

le cas de l'exemple (44).

¹²³ Pour un aperçu accessible et très éclairant sur cette question épineuse, voir S. Prévost, « La notion de Thème : flou terminologique et conceptuel », *Cahiers de praxématique*, n. 30, 1998, disponible sur le site <http://journals.openedition.org/praxématique/2751>, consulté le 26 septembre 2016.

¹²⁴ Malgré leur position terminale, dans les deux exemples cités les comparés « ses amies » et « le bruit de la toupie » constituent les unités thématiques, connues et récupérables dans le contexte, car elles sont déjà présentes à l'esprit du

comparant occupe certes la position syntaxique du topique et le comparé celle du propos, mais dans la perspective de l'information véhiculée les rôles demeurent inchangés, le comparé étant le thème et le comparant le rhème de l'énoncé.

Cette rectification nécessaire est pour nous l'occasion en outre de souligner un point essentiel concernant les concepts de "connu" et de "nouveau" associés traditionnellement au comparé et au comparant. Nous avons affirmé à plusieurs reprises dans les pages précédentes que l'orientation cognitive et herméneutique qui préside au décryptage de l'analogie consiste à aller de l'élément plus notoire et familier, le comparant-échantil, vers l'unité non pleinement maîtrisée et que l'on essaie d'éclaircir à travers la mise en relation analogique. Or, nous venons de voir que d'un point de vue informationnel, c'est pourtant le comparant qui représente le nouveau, alors que le comparé est le thème présumé connu car dépendant du contexte. Comment concilier ces deux affirmations apparemment contradictoires ? En réalité, il est opportun de bien distinguer le rôle d'information nouvelle qu'un élément peut jouer dans la proposition où il figure et la représentation mentale qu'on a du référent auquel renvoie l'expression langagière¹²⁵. Le comparant peut être qualifié de connu dans la mesure où la représentation mentale qu'on a de son référent est plus claire et immédiatement disponible à l'esprit du récepteur, mais du point de vue du modèle communicationnel c'est lui qui apporte tout de même une information nouvelle à propos du comparé, déjà acquis en raison de son intégration contextuelle, mais dont la représentation mentale reste à préciser. C'est bien ce qui se passe dans (43) et (44), où la mention des moineaux hésitants sur la neige d'une part, et la référence culturelle à Wagner d'autre part, constituent des référents notoires, ou supposés tels, mais susceptibles de fournir un renseignement nouveau qui aide à se représenter avec vivacité la façon dont les amies de Gilberte surgissent peu à peu sur la pelouse, ou à mieux comprendre le soulagement heureux que le bruit du téléphone apporte au héros.

Ces considérations de nature linguistique nous permettent donc de mieux saisir les spécificités des comparaisons citées ci-dessus et de souligner avant tout que l'antéposition du comparant alimente la dynamique téléologique¹²⁶ régissant les phrases proustiennes, qui n'offrent pas d'emblée leur cible ou leur sens mais le dévoilent progressivement, après de nombreux détours. Aussi bien dans (43) que dans (44), la dislocation à gauche du comparant ménage un effet d'attente témoignant de l'exigence de reculer le plus loin possible le surgissement du véritable sujet thématique de l'énoncé (respectivement, les amies de Gilberte et le bruit du téléphone). Si dans le premier cas la syntaxe vise à restituer, à l'instar d'un plan-séquence cinématographique, l'entrée progressive des fillettes dans le champ visuel du héros et leur approche, la longue phrase de (44) constitue à notre avis un exemple remarquable de syntaxe mimétique. La perturbation de l'ordre des constituants – obtenue en anticipant dans la partie gauche les trois compléments circonstanciels et en détachant le comparant ainsi que des deux épithètes référant à « bruit » – imprime à la phrase un effet de

lecteur. Celui-ci a déjà appris, dans un cas, que le héros et Gilberte sont seuls aux Champs-Élysées (« Il n'y avait que nous deux de notre bande », I, CS, 392) et, dans l'autre cas, que le héros est « torturé par l'incessante reprise du désir toujours plus anxieux, et jamais accompli, d'un bruit d'appel », *loc. cit.*

¹²⁵ Voir sur ce point K. Lambrecht, *Information structure and sentence form : Topic, Focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹²⁶ C'est S. Chaudier qui analyse le processus de lecture auquel contraignent les phrases proustiennes en termes de « téléologie interprétative qui récompense le travail patient du déchiffrement », dans « Marcel Proust et la langue littéraire », art. cit., p. 416.

probate¹²⁷ dont le but est de retarder l'apparition de la prédication principale et de retracer ainsi à même la syntaxe les « spirales » d'angoisse dans lesquels s'enfonce le héros en attente de l'appel d'Albertine. Le sentiment de délivrance que le déferlement du son « mécanique et sublime » du téléphone suscite chez le protagoniste est le même que, sur un plan métapoétique, celui que son apparition dans la phrase apporte au lecteur, lequel possède enfin tous les éléments pour déchiffrer et saisir les implications de l'analogie wagnérienne laissée en suspens¹²⁸.

À l'effet dynamisant qu'entraîne l'antéposition du comparant – matérialisant d'ailleurs le vœu d'organiser, dans l'écriture, la succession non linéaire et fragmentée dans laquelle se donnent nos perceptions – répond néanmoins un desserrement de la structure relationnelle de la comparaison, qui a à notre avis deux conséquences considérables. D'une part, l'interaction sémantique entre les termes nominaux et l'échange de traits sur lequel se construit l'analogie est moins immédiat, car il s'effectue en quelque sorte à rebours, l'élément imaginaire laissant attendre son partenaire actualisé et apportant une information spécifiante avant qu'on ait pu repérer l'objet à spécifier. D'autre part, le comparant, ainsi détaché et positionné en retrait, assume le statut d'un constituant périphérique¹²⁹ ; par conséquent, il n'est plus perçu comme un élément indispensable, intégré dans une structure binaire, mais comme un ajout non essentiel et potentiellement effaçable, apposé presque après coup à une phrase principale qui pourrait très bien s'en passer. De la sorte, la tentation est grande de ne plus considérer la comparaison comme une relation et de la faire coïncider avec le seul comparant, ce qui renforce par ailleurs la conception ornementale réductrice de la figure.

Ce risque est d'autant plus fort si *SN2* se trouve interpolé au milieu du motif, comme en (45), où il disjoint brutalement le verbe à l'infinitif de son objet direct et brise la linéarité de l'interrogative indirecte¹³⁰, ou détaché dans une parenthèse (46-47) :

(45) Et *il* fronçait le sourcil à cause de son ennui et aussi de sa contention à chercher, **comme un médecin**, quel remède il pourrait appliquer à mon mal. (II, *CG*, 372)

(46) Mais si *j'avais* depuis des années – **comme un parfumeur à un bloc uni de matière grasse – fait absorber à ce nom de princesse de Parme** le parfum de milliers de violettes, en revanche, dès que je vis la princesse, [...] une seconde opération commença, [...] qui consista, à l'aide de nouvelles malaxations chimiques, à expulser toute huile essentielle de violettes et tout parfum stendhalien du nom de la princesse ; (II, *CG*, 719-720)

¹²⁷ Néologisme forgé par I. Serça dans son article « Ecrire le Temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust », *Poétique*, n. 153, 2008, p. 28.

¹²⁸ Les motifs de l'écharpe agitée et du chalumeau du pâte fonctionnent en effet comme des signaux prémonitoires pour le Tristan de Wagner, d'où leur mise en relation avec le bruit du téléphone qui annonce la "matérialisation", pour l'instant seulement acoustique, d'Albertine chez le héros. Nous signalerons ici un autre exemple emblématique de cet agencement à l'envers de la comparaison, qui chez Proust sert souvent de ressort à l'*anagnorisis*, soit la reconnaissance d'un personnage dans des circonstances inattendues, ou même inouïes : « [...] cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet œil-de-bœuf, et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi *M. de Charlus*. », (IV, TR, 394). Sur les enjeux de la reconnaissance dans la *Recherche*, voir *infra*, III^e partie.

¹²⁹ B. Combettes, *Les Constructions détachées en français*, Ophrys, 1998, p. 3.

¹³⁰ La plupart des phrases auraient été jugées obscures selon les principes de la rhétorique classique. Aristote affirme par exemple que « la phrase est obscure si, avant d'achever ce qu'on avait commencé, on veut intercaler dans la phrase plusieurs autres choses ; par exemple, « car j'avais le dessein, après lui avoir parlé, quand arriva ceci et cela et de telle façon, de partir », au lieu de : « car j'avais le dessein de partir après lui avoir parlé ; mais ensuite, il arriva ceci et cela et de telle façon », Aristote, *Rhétorique*, III, 5, 21 [1407b].

(47) Mais de même qu'un fonctionnaire ou qu'un prêtre voient *leur médiocre talent multiplié à l'infini (comme une vague par toute la mer qui se presse derrière elle)* par ces forces auxquelles ils s'appuient, l'administration française et l'église catholique, de même M. de Guermantes était porté par cette autre force, la politesse aristocratique la plus vraie. (II, *CG*, 727-728)

Le premier exemple frappe surtout par la distance qui sépare le comparé (le pronom personnel sujet *il*, dont l'antécédent textuel est Saint-Loup) de son comparant, lequel fait figure de constituant autonome. Cette distance, sans l'empêcher tout à fait, entrave fortement l'identification tendancielle entre les substantifs pourtant amorcée par le rapprochement ; l'effet de plaquage artificiel d'un élément que l'on dirait intercalé, à la dérobée, dans un énoncé où il n'est pas nécessaire serait encore plus flagrant si le syntagme introduit par *comme* ne se trouvait pas intégré dans un réseau métaphorique cohérent, quoiqu'assez convenu (l'état de désarroi psychologique traité comme un mal physique). Ainsi, le comparant s'avère moins un ajout non nécessaire qu'une tesselle contribuant au resserrement, et au partiel défigement, par réactivation de la dimension concrète, du stéréotype de la souffrance morale comme pathologie.

Pour ce qui est des deux autres occurrences, les remarques d'Isabelle Serça à propos du fonctionnement de la parenthèse dans la *Recherche*, « troisième dimension » du texte proustien, attirent notre attention sur le fait que le détachement du comparant permet de « dérouler un plan parallèle à celui de la phrase d'accueil »¹³¹ et de creuser un décalage au niveau de l'énonciation à travers l'apparition d'une énonciation secondaire, d'allure commentative, parfois moraliste, au sein de l'énonciation primaire, de type narratif. Tout se passe comme si le segment entre parenthèses n'appartenait pas à la diégèse mais au récit, comme si le narrateur interrompait un instant sa narration pour se placer un cran au-dessus et se tourner directement vers ses lecteurs¹³², en apportant un complément d'information destiné à introduire une métaphore filée (le nom de Parme fabriqué par le héros comme un parfum) ou un détail explicatif. Il apparaît ainsi que la parenthèse rend visible au niveau typographique, en l'accentuant par-là davantage, le décrochage référentiel et énonciatif, ainsi que la nature extra-diégétique du comparant, qui, comme nous le verrons, se manifeste dans les formes phrastiques par un changement du temps des verbes. Pour rester dans le champ des comparaisons substantives, il est évident que la mise entre parenthèses est une ressource à double tranchant, car si d'une part elle contribue à donner du relief au comparant en l'extrayant presque du déroulement de la phrase, elle en fait d'autre part un élément effaçable et secondaire, ce qui va au détriment de la relation comparative.

Lorsque le gauchissement de la structure canonique emprunte la voie de l'amplification du comparant, nous retrouvons des réalisations hypertrophiques semblables à celles commentées lors de l'analyse des comparaisons non motivées. Lorsque l'extension reste confinée dans les limites du syntagme nominal, nous assistons à un étirement du pôle droit de la comparaison au moyen d'expansions caractérisantes, agencées en

¹³¹ I. Serça, *La Parenthèse chez Proust. Etude stylistique en linguistique*, thèse dirigée par F.-C. Gaudard et D. Maingueneau, soutenue à l'Université de Toulouse II, 1998, p. 479.

¹³² « La parenthèse permet parfois à l'auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu'il décrit, comme s'il baissait le ton pour faire partager à ses lecteurs sa pensée la plus secrète » J. Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991, p. 263. I. Serça parle à juste titre d'un effet de « voix off livrant un commentaire perpétuel sur le récit », ce qui nous paraît très bien saisir la nature commentative et explicative du comparant détaché de nos exemples. Voir I. Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Champion, 2010, p. 62.

l'occurrence en série et disposées par volumes croissants, en conformité avec la règle oratoire de la cadence majeure. L'effet ciblé est naturellement celui d'une restitution fidèle et véritablement kaléidoscopique des données sensorielles :

(48) Françoise avait trop froid pour rester immobile, nous allâmes jusqu'au pont de la Concorde voir *la Seine prise*, dont chacun et même les enfants s'approchaient sans peur **comme d'une immense baleine échouée, sans défense, et qu'on allait dépecer** (I, CS, 390)

(49) Je frissonnais, non pas seulement parce que la pièce était froide, mais parce qu'un notable abaissement thermique (contre le danger et, faut-il le dire, le léger agrément duquel on ne cherche pas à réagir) est causé *par certaines larmes qui pleurent de nos yeux, goutte à goutte*, **comme une pluie fine, pénétrante, glaciale, semblant ne devoir jamais finir**. (II, CG, 688)

En revanche, le déséquilibre entre les pôles s'accroît ultérieurement si le comparant, en sus de figurer dans une construction détachée, est prolongé par un empilement de segments fonctionnellement homologues (les trois constructions participiales de (50), « fêté », « applaudi », « chassé »), ou bien s'étoile en plusieurs ramifications subordinatives qui se départent d'un seul centre irradiant, constitué par le pronom relatif (51) :

(50) [les invertis] Sans honneur que précaire, sans liberté que provisoire, jusqu'à la découverte du crime ; sans situation qu'instable, **comme pour le poète la veille fêté dans tous les salons, applaudi dans tous les théâtres de Londres, chassé le lendemain de tous les garnis sans pouvoir trouver un oreiller où reposer sa tête, tournant la meule comme Samson et disant comme lui** : « Les deux sexes mourront chacun de son côté ». (III, SG, 17)

(51) j'étais tout de même heureux **comme un enfant né dans une prison ou dans un hôpital et qui, ayant cru longtemps que l'organisme humain ne peut digérer que du pain sec et des médicaments, a appris tout d'un coup que les pêches, les abricots, le raisin, ne sont pas une simple parure de la campagne, mais des aliments délicieux et assimilables**. (II, JF, 71)

On aura reconnu dans les deux cas le phénomène d'autonomisation et l'effet de métalepse que nous avons mis en relief dans les exemples non motivés de (17)-(19) : le comparant excède la simple touche spécifiante et descriptive et devient en (50) le lieu où prend corps une microfiction à clé, étoffée d'éléments dramatiques (le discours rapporté au mode direct) et d'allusions littéraires, esquissant sur un ton emphatique les traits d'une destinée bien connue¹³³. En (51) le comparant se transforme en revanche, grâce à l'extensibilité de la proposition relative, en récit anecdotique abstrait, fabriqué dans une intention démonstrative et dont l'efficacité repose sur la plausibilité et la représentativité des faits racontés¹³⁴.

Dans les occurrences qui précèdent, la dynamique expansive s'appuyait sur une dilatation du comparant ayant lieu pour ainsi dire de l'intérieur, et qu'on peut tenter de représenter visuellement à travers l'image de l'élastique tendu : le début et la fin du syntagme nominal constituent les deux extrémités de l'élastique, qui s'éloignent de plus en plus au fur et à mesure que de nouveaux segments viennent enrichir la zone intermédiaire. Mais l'expansion peut également s'effectuer par scissiparité¹³⁵, lorsque le poste du comparant se fragmente en plusieurs noyaux paratactiques, unis par coordination asyndétique ou par disjonction. En ce

¹³³ Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces lignes une synthèse des déboires d'Oscar Wilde.

¹³⁴ Pour approfondir les traits et le fonctionnement de l'anecdote proustienne, voir l'ouvrage de S. Guez, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Classiques Garnier, 2013.

¹³⁵ Métaphore empruntée à I. Serça, « Écrire le temps », art. cit., p. 26.

sens-là, (52) et (53) se configurent comme deux occurrences égales et contraires dans la mesure où la juxtaposition d'items complémentaires, appartenant à un même paradigme mais co-présents sur l'axe syntagmatique, se fait en suivant respectivement une progression ascendante et une gradation régressive, sur le mode de l'anticlimax :

(52) et pendant toute mon adolescence, si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, *Guermantes*, lui, ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre « côté », une *sorte d'expression géographique abstraite* **comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient.** (I, CS, 132)

(53) Mais *l'esprit* est influençable **comme la plante, comme la cellule, comme les éléments chimiques**, et le milieu qui le modifie si on l'y plonge, ce sont des circonstances, un cadre nouveau. (II, JF, 236)

Les trois comparants de (52) soutiennent la recherche d'un effet d'insistance et de surenchère – renforcé en plus par la répétition anaphorique du relateur – dans l'affirmation de la substance imaginaire et irréprésentable de ce *Guermantes* mythique qui donne le nom à l'un des deux côtés de Combray. Même si les trois repères évoqués sont isotopes et équivalents du point de vue du signifié véhiculé¹³⁶, leur agencement marque selon nous une intensification en ce que l'on passe, en sourdine, d'une désignation géographique neutre (la ligne de l'équateur) à deux entités aimantées de connotations symboliques, qui exercent de tout temps une grande fascination et sollicitent un imaginaire de voyages vers des lieux inconnus et exotiques parfaitement en accord avec les croyances développées par le héros à propos des deux côtés. En revanche, dans l'occurrence (53) on note qu'à une augmentation des volumes syllabiques (2-3-6) correspond un mouvement spéculaire de diminution sémantique, car l'on passe d'un organisme complexe comme la plante à son constituant de base, la cellule, pour descendre encore jusqu'aux éléments chimiques, dans un mouvement d'imbrication concentrique qui réalise un effet de synecdoque particularisante très efficace du point de vue oratoire.

Il apparaît ainsi que l'amplification du poste du comparant par l'ajout de segments homologues s'opère à travers un phénomène de projection de l'axe paradigmatique des alternatives sur l'axe syntagmatique de la succession linéaire des unités. Ce processus, typique des structures énumératives¹³⁷, se comprend encore mieux dans les cas où l'ajout d'un second noyau nominal au premier comparant se fait par coordination disjonctive et sans répétition du relateur. L'exemple (54), tiré de la célèbre description des valets du palais Sainte-Euverte dans *Un amour de Swann* :

(54) Parvenu en haut de l'escalier le long duquel l'avait suivi un domestique à face blême, avec une petite queue de cheveux, noués d'un catogan derrière la tête, **comme un sacristain de Goya ou un tabellion du répertoire**, Swann passa devant un bureau où des valets, assis comme des notaires devant de grands registres, se levèrent et inscrivirent son nom. (I, CS, 320)

montre que l'évocation simultanée de deux échantils virtuels – mobilisant une double référence, artistique et culturelle, qui doit servir de repère à la description du domestique d'après le point de vue esthétisant de Swann, friand de ressemblances entre les personnes réelles et les personnages des tableaux – n'est ni le témoignage

¹³⁶ On aurait là un cas d'expolition, soit une figure macrostructurale « qui consiste à varier l'expression d'une unique information », voir G. Molinié, *Éléments de stylistique française, op. cit.*, p. 89.

¹³⁷ Voir B. Damamme-Gilbert, *La Série énumérative*, Genève, Droz, 1989. C'est d'ailleurs ce même processus qui, selon Jakobson, caractérise la fonction poétique du langage.

d'une vision hésitante, incapable de choisir entre deux alternatives, ni d'une superfétation. La conjonction *ou* qui introduit le deuxième terme fonctionne à notre avis comme une charnière entre deux isotopies différentes et articule au niveau syntaxique le glissement de l'une à l'autre ; l'écriture répond ainsi aux stimuli, *ou*, comme le dit Spitzer, à « la complication d'impulsions psychiques multiples »¹³⁸ qui concourent à la construction d'une vision en train de se préciser. Les lignes qui précèdent immédiatement notre citation sont en effet émaillées par une isotopie religieuse qui transfigure peu à peu l'escalier monumental du palais en façade de cathédrale gothique (les domestiques qui y stationnent sont comparés à des saints sculptés dans les niches, le suisse signalant l'arrivée des invités est « habillé comme à l'église ») et installe dans ce lieu très mondain une atmosphère solennelle de recueillement, dont relève encore le premier comparant, aussi bien par le terme « sacristain » que par la référence à Goya. En revanche, l'insertion du second substantif par duplication disjonctive fait pivoter discrètement la description sur une autre isotopie et sur un autre ton ; on flotte alors sans heurts du sacré au profane, du spirituel au temporel, de l'austère au comique de caractère, la mention du « tabellion du répertoire » fonctionnant comme un embrayeur et entraînant à sa suite une nouvelle comparaison qui confirme et renforce le changement de cap, le passage des domestiques-gardiens du temple aux valets-notaires (autre comparant qui consolide l'atmosphère prosaïque de formalité administrative) enregistrant l'arrivée des acolytes. La duplication du comparant fait ainsi office de carrefour où l'image initiale bifurque et dévie vers une direction imprévue, dans un effet de diplopie qui ne donne pas pour autant le vertige car il est aussitôt résorbé par les mailles étroites du fondu proustien.

Il s'avère en outre que cet encombrement de segments homologues qui enfle le poste fonctionnel du comparant est constitué en règle générale par des éléments complémentaires, pensés pour coexister sans s'effacer. Ce n'est donc ni un mouvement d'autocorrection, ni d'ajustement par approximations successives qui amène Proust à accoler un deuxième ou un troisième substantif au premier repère figuré. En effet, même lorsque la démarche rectificative est nettement marquée par la négation, comme ici :

(55) Le bruit se rapprocha, je me dirigeai à tout hasard dans sa direction, si bien que *le mot « bonsoir » fut susurré* à mon oreille par M. de Bréauté, **non comme** *le son ferrailleux et ébréché d'un couteau qu'on repasse pour l'aiguiser, encore moins comme* *le cri du marcassin dévastateur des terres cultivées, mais comme* la voix d'un sauveur possible. (III, SG, 54)

elle est inscrite en réalité dans la structure de l'épanorthose, figure macrostructurale proche de l'antithèse, qui consiste à corriger, voire à rétracter par la négation, un premier argument ou un propos en lui opposant un nouvel argument jugé plus fort ou plus approprié, suivant une configuration binaire du type *Non P mais Q*. Même si l'épanorthose trouve en la négation son appui essentiel, il s'agit toujours d'une négation qui maintient l'affirmation dans le champ des possibles, dans la mesure où la progression linéaire de l'écriture ne permet pas une véritable élimination des éléments réfutés, qui sont finalement maintenus à côté des bons arguments, dans un mécanisme qui rappelle celui de la prétérition¹³⁹. Ainsi, dans notre exemple les deux syntagmes niés qui se succèdent, avant de parvenir au comparant le plus juste, constituent, au même titre que ce dernier, des parcelles

¹³⁸ L. Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 457.

¹³⁹ Figure qui consiste à se parer d'une précaution en feignant de ne pas vouloir dire ce que l'on a tout de même l'intention de dire, voir B. Dupreiz, *Gradus*, op. cit., p. 359-360.

d'analogie qui contribuent à serrer de plus en plus près l'unique comparé, objet d'une redéfinition par étapes. Leur rôle s'avère d'autant plus essentiel si l'on remarque que l'épanorthose qui informe la comparaison entre la voix de Bréauté et les trois équivalents mobilisés se charge en réalité d'une valeur antiphrastique. Le grand nombre de détails caractérisants qui étoffent les deux comparants réfutés visent en effet à restituer la perception et la teneur exacte du son désagréable (en atteste aussi le terme péjoratif « bruit » employé au début) que le héros a reconnu aussitôt comme étant la voix de Breauté¹⁴⁰. Mais cette double analogie, pertinente et fidèle à la vérité de l'impression auditive, se voit mise à plat par le dernier comparant, dont l'apparition s'explique par une motivation de nature contingente, soit la fonction d'intermédiaire que Breauté revêt dans le contexte de la soirée chez les Guermantes. Comme le marquis est la seule personne qui peut le présenter au prince de Guermantes et le tirer de son embarras, le héros dépasse momentanément sa gêne acoustique à travers une sorte de mystification volontaire de l'impression première, dont le narrateur rend compte en recourant subrepticement à l'antiphrase ; il réfute les deux analogies véridiques au profit d'une troisième – partant très emphatique – qui n'est nullement sincère vis-à-vis de la vérité sensorielle mais a le mérite de révéler, non sans ironie, le « sauveur » que le personnage de Breauté représente à ce moment-là pour le héros, hanté par des soucis tout mondains. De par l'amplification de son côté droit et la subversion de sa structure de base, le rapprochement procède ici, une fois de plus, par prolifération répétitive et en vient même à accueillir d'autres figures de style (épanorthose et antiphrase), par l'action conjointe desquelles la comparaison réussit à enfermer dans ses mailles le vrai et le faux, le rendu d'une perception et sa négation à des fins utilitaires.

Nous possédons à présent assez d'éléments pour revenir sur nos pas et essayer de prendre une vue globale de la catégorie des comparaisons non métaphoriques. À la différence de l'ouvrage de Murat, où la présentation des occurrences relevant de cette sous-classe est assez concise, la richesse quantitative et qualitative des réalisations dans notre corpus nous a amenée à identifier une vaste gamme de nuances et variations qui peuvent affecter les constituants ou leur agencement. Convaincue de l'opportunité de structurer notre parcours d'analyse selon le critère de complexité croissante, nous avons illustré d'abord quelques exemples prototypiques de comparaisons non métaphoriques proustiennes ; il s'agit d'énoncés où le comparé et le comparant, substantifs allotopes mis en relation via le relateur *comme*, sont raccordés par un motif verbal ou adjectival qui actualise la qualité ou l'action communes à la base de l'analogie. Sous cette forme, la figure exerce en première instance une fonction de caractérisation dévolue à préciser et enrichir l'élément diégétique qui fait l'objet de la description et qui constitue le point de départ du décryptage analogique. Toutefois, les occurrences commentées ont mis en valeur un aspect que – en paraphrasant Proust – nous définirions le « côté Vermeer » des comparaisons substantives proustiennes, toutes catégories confondues. Ainsi que le coloris du peintre hollandais, rendu plus épais et éclatant par la superposition de nombreuses couches de couleurs¹⁴¹, la

¹⁴⁰ C'est d'ailleurs un trait distinctif du personnage que Proust fixe, comme à son habitude, à travers la reprise littérale de la comparaison caractérisante. Dans *La Prisonnière* on retrouve en effet M. de Bréauté et sa « voix de couteau qu'on est en train de repasser [qui] fit entendre quelques sons vagues et rouillés », III, *PR*, 552. À noter aussi que dans le manuscrit le dédoublement à visée correctrice du comparant est absent, l'image vaguement hyperbolique du marcassin dévastateur étant sans doute un ajout postérieur, voir III, *SG*, p. 1312.

¹⁴¹ Souvenons-nous de la découverte éblouissante, et par trop tardive, de Bergotte : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers volumes sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune », III, *PR*, 692.

comparaison cache, sous sa surface spécifiante, plusieurs strates de signification et s'avère pourvue d'une profondeur et d'une nécessité qui la situent à l'opposé de la figure-ornement traditionnelle. Loin de se résumer à des rapprochements anodins ou purement décoratifs, la comparaison non métaphorique est exploitée par Proust à des fins diverses : comme indice anticipateur ou facteur de consolidation du portrait d'un personnage (c'était le cas de Bloch et de Françoise), comme pilier de soutènement d'une métaphore filée, comme élément contribuant à au tissage d'un motif ou d'un thème, comme vecteur d'une caractérisation hyperbolique au service du comique ou bien, comme nous avons essayé de le montrer, d'une focalisation restreinte simulée visant à restituer les déformations perceptives du héros et engageant donc, plus largement, le rapport entre les différentes instances narratives. En outre, même là où l'on serait prêt à surprendre Proust en flagrant délit de banalité ou d'aplatissement sur des analogies peu brillantes, pour ne pas dire franchement tautologiques, une analyse à peine poussée suffit pour mettre au jour des implications subtiles, de nature stylistique ou thématique, qui compensent l'apparente insignifiance du rapprochement et révèlent à quel point la figure a été le lieu d'une « inoculation sous-jacente de mille richesses »¹⁴².

Mais cette épaisseur, découlant essentiellement de l'ancrage de la figure dans le micro- et macro-contexte de l'œuvre, ce « côté Vermeer » des comparaisons non métaphoriques proustiennes, n'est qu'une facette de la modulation personnelle que connaît la figure dans le texte de la *Recherche*. Les dérèglements les plus évidents – et néanmoins parfaitement explicables à l'aune des caractéristiques de la phrase-tapisserie¹⁴³ de Proust – concernent toujours le cadre syntaxique et se manifestent par des phénomènes d'amplification du motif adjectival, d'étirement syntagmatique ou de déplacement du comparant, antéposé ou interpolé au milieu du prédicat. Outre des effets stylistiques comme l'apparition retardée du thème de l'énoncé et le dénouement différé de l'analogie, ou encore la recherche d'un rendu exhaustif de l'impression complexe à l'origine de l'expression figurée, l'élargissement du côté droit de la comparaison – fruit d'un refus de la logique du paradigme (un seul élément pour un seul poste) et de l'accroissement conséquent du syntagme – contribue surtout à tirer la forme substantive, *a priori* brève et simple, vers la forme phrastique, plus ample et permettant des développements de caractère narratif ou descriptif tout à fait en accord avec la tendance de Proust à déployer, à filer longuement ses images pour atteindre ce mélange d'exactitude, de poéticité et de clarté qui en constitue la véritable marque de fabrique, et qui en même temps les justifie.

1.2.2 Comparaisons métaphoriques asymétriques

Nous voici parvenus à l'analyse de la sous-classe qui, à elle seule, compte plus de la moitié des occurrences appartenant à la famille des comparaisons substantives¹⁴⁴, et qui représente en outre presque un quart des comparaisons en *comme* relevés sur l'ensemble de la *Recherche*. Bien que de prime abord aucune

¹⁴² Lettre à Anna de Noailles, *Corr.*, XII, p. 213.

¹⁴³ Pour Georges Molinié, une « phrase-tapisserie » est une phrase qui se développe par parallélisme, simple ou complexe, soit par redoublement des postes fonctionnels. Voir G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986, p. 68. Cette métaphore est d'autant plus appropriée dans le cas de Proust, car la tapisserie – en tant que technique de tissage et en tant qu'objet d'art – constitue l'un des symboles de la création, voir L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, Classiques Garnier, 2014, p. 457 *sqq.*

¹⁴⁴ Voir le graphique 2 en annexe.

différence d'envergure n'apparaisse entre cette forme et les réalisations de la sous-catégorie illustrée précédemment, il s'agit néanmoins d'un groupe très intéressant en ce qu'il nous permet de mettre en valeur un aspect capital et, au demeurant, négligé par la plupart des théoriciens : l'imbrication féconde qui s'établit, dans un cadre sémantico-syntaxique bien précis, entre la structure de la comparaison et la métaphore.

La spécificité des occurrences de cette section réside dans le fait que la métaphore se trouve inscrite au cœur même du nœud qui assure la liaison entre les termes nominaux de la comparaison et déclenche l'interprétation analogique. La contamination des deux figures se manifeste au niveau du verbe ou de l'adjectif en facteur commun, support du *tertium comparationis* : ce dernier n'est plus un connecteur neutre, simple intermédiaire de l'analogie substantive, mais s'avère le foyer d'une dissociation qui le pourvoit d'un double sens et l'amène à nouer une relation d'ordre métaphorique avec l'un des pôles de la comparaison, et une relation de nature non figurée, tout à fait acceptable du point de vue sémantique, avec l'autre pôle ; d'où l'asymétrie que nous avons voulu souligner aussi dans la dénomination de ces sous-classes.

Le surgissement d'un sens figuré dans l'un des maillons de la configuration comparative peut être observé en considérant séparément les deux groupes unis par le relateur (*SN1+SV/être Adj* et *SN2+SV/être Adj*, ce dernier n'étant pas présent à la surface de l'énoncé) et en évaluant si la combinaison de chacune des comparandes avec le terme qui occupe le poste du motif relève d'une même isotopie ou bien donne lieu à une incongruité sémantique, auquel cas le motif constituera le pivot verbal ou adjectival d'une métaphore. La nature relationnelle de la comparaison implique pourtant que l'interprète prenne en compte le comportement des deux pôles de façon simultanée et identifie où se situe le point d'émergence de la déviance sémantique, c'est-à-dire si l'emploi métaphorique concerne le syntagme formé par le comparé et le motif ou bien si c'est par rapport au comparant que le motif est employé de manière figurée. Les deux options sont possibles et peuvent être schématisés comme suit :

$$\begin{aligned} & (SN1+SV/être Adj)_F \text{ comme } (SV/être Adj +SN2)_P \\ & (SN1+SV/être Adj)_P \text{ comme } (SV/être Adj +SN2)_F \end{aligned}$$

où les variables F et P désignent évidemment le sens figuré ou propre du noyau.

Dans le premier cas, de loin le plus fréquent chez Proust, le motif n'est métaphorique que par rapport au comparé, alors que la présence du comparant isotope restreint la disponibilité analogique du nœud figuré et apporte un « renforcement authentifiant de la réalité »¹⁴⁵. En rétablissant le sens propre du motif, et en contrebalançant par un surplus de concret la plage d'imaginaire ouverte par la métaphore, *SN2* atténuée le « choc » conceptuel¹⁴⁶ et naturalise en outre l'identification entre les substantifs. En revanche, si l'asymétrie se décode suivant une orientation spéculaire (propre → figuré), c'est le comparant qui agit comme un facteur de

¹⁴⁵ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, op. cit., p. 182.

¹⁴⁶ Cette orientation conforme à la progression cognitive habituelle, qui apaise par un surplus de connu le trouble et les perplexités provoqué par l'inconnu métaphorique, nous met un peu dans la position du docteur Cottard, angoissé par toute nouveauté puis rassuré, une fois les explications obtenues : « “Swann ?” s'était écrié le docteur d'un accent rendu brutal par la surprise, car la moindre nouvelle prenait toujours plus au dépourvu que quiconque cet homme qui se croyait perpétuellement préparé à tout. En voyant qu'on ne lui répondait pas : “Swann ? Qui ça, Swann !” hurla-t-il au comble de l'anxiété qui se détendit soudain quand Mme Verdurin eut dit “Mais l'ami dont Odette nous avait parlé” », I, CS, 198-199.

surprise en ce qu'il infléchit le premier tronçon du rapprochement, entièrement isotope, vers un développement métaphorique inattendu. Les deux exemples ci-dessous, que nous donnons en guise d'illustration à cette entrée en matière, permettront de mieux saisir les différents points de greffage de la métaphore à l'intérieur de la comparaison :

(56) [des femmes] qui savaient, les épaules tombantes, le dos remonté, la hanche creuse, la jambe tendue, faire flotter mollement *leur corps* **comme un foulard** [...] (II, JF, 59)

(57) *des raisins transparents* suspendus au bois desséché **comme une claire journée d'automne** (II, JF, 58)

L'actualisation simultanée d'une acception propre et d'une acception figurée dans un seul « support » lexical, soit un dédoublement des signifiés porté par un seul signifiant, constitue le principe fondateur de la syllepse¹⁴⁷, dispositif rhétorique qui s'avère très précieux pour illustrer le fonctionnement bilatéral du motif, véritable charnière qui « réunit deux univers de discours, portés chacun par une partie du contexte, pour construire un nouvel univers de discours original »¹⁴⁸. La mobilisation de cette figure complexe et fascinante dans le cadre de notre problématique, où elle se manifeste selon des modalités particulières, rend nécessaire une petite mise au point sur son fonctionnement et sur la manière dont elle s'intègre à la structure binaire de la comparaison.

Dans une étude consacrée à la syllepse dans le style de Proust, Stéphane Chaudier rappelle en introduction le lien fondamental que cette figure à double visage entretient avec le champ lexicographique : « la syllepse dépend de l'énoncé lexicographique. Il la précède, la rend possible. Engagé en discours, un signifiant articule deux signifiés tous deux attestés en langue »¹⁴⁹. Cela revient à dire que le signifié tropique que le contexte énonciatif fait affleurer à la surface d'une lexie est très souvent déjà présent en langue et constitue l'une des acceptions que les dictionnaires énumèrent dans l'entrée consacrée à ce terme. Même si l'emploi métaphorique d'un mot n'est jamais un pur fait de langue, mais résulte toujours de la combinatoire du discours, qui en permet l'actualisation, lors du décodage de la plupart des réalisations syllepriques le sens figuré peut être reconnu grâce à une compétence lexicographique et à une maîtrise du code linguistique qui relèvent à la fois de l'individuel et du collectif, puisqu'il s'agit de métaphores entérinées par les pratiques sociales et ayant dès lors perdu leur coefficient d'originalité, ou de vitalité¹⁵⁰.

Or, dans le cas des comparaisons métaphoriques, le dispositif régissant le fonctionnement du motif s'avère une conséquence directe de la mise en discours et des relations sémantico-syntaxiques qui se nouent à l'intérieur de la structure comparative ; autrement dit, dans le signifiant du motif convergent et se superposent un sens propre et un sens figuré, mais ce dernier n'est pratiquement jamais¹⁵¹ inscrit en langue et prévu par la définition

¹⁴⁷ À ne pas confondre avec l'antanaclase, où un même mot est répété dans un énoncé avec des sens différents, alors que dans la syllepse le signifiant n'apparaît qu'une fois.

¹⁴⁸ M. Le Guern, « Retour à la syllepse » dans Y. Chevalier, P. Wahl (dir), *La Syllepse, figure de stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 102.

¹⁴⁹ S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », dans *ibid.*, p. 421.

¹⁵⁰ Nous pensons par exemple à la trop célèbre syllepse racinienne « Brulé de plus de feux que je n'en allumai », où l'emploi figuré du terme « feux » pour faire allusion aux ravages de la passion constitue une métaphore lexicalisée et appartenant au langage ordinaire. En emploi absolu et au pluriel, les dictionnaires l'indiquent même comme un synonyme poétique du mot passion, voir TLFi, entrée homonyme.

¹⁵¹ Voici la classique exception qui confirme la règle : « [...] au feu qui avait fini par s'habituer à la cheminée et, **comme une bête couchée en une attente ardente, silencieuse et fidèle**, laissait seulement de temps à autre tomber une braise qui s'émiettait, ou léchait d'une flamme la paroi de la cheminée ». Le motif sylleprique est évidemment le verbe

lexicographique du verbe ou de l'adjectif employé. Le détour par le dictionnaire n'est pas dès lors d'une grande utilité, puisque dans le cadre comparatif c'est uniquement la connexion simultanée et bilatérale du motif avec un substantif qui ne fait pas partie de ses agents usuels, et avec un autre substantif étant en revanche indexé sur la même isotopie, qui est responsable du comportement ambivalent de l'adjectif ou du verbe en facteur commun. De ce fait, la métaphore engendrée par le "choc" allotopique entre l'une des deux comparandes et le motif ne sera pas une métaphore morte¹⁵², énumérée dans le lot des locutions figurées lexicalisées, mais une production individuelle, étroitement liée au jeu d'interactions qui s'établit entre les composantes de l'énoncé dans la contingence du discours.

Un exemple tiré de *Du côté de chez Swann* nous aidera à rendre plus claire cette différence subtile et au demeurant capitale, et à saisir aussi pourquoi le « rapport matriciel entre syllepse et énoncé lexicographique »¹⁵³ est moins décisif dans les comparaisons métaphoriques :

(58) [Françoise] était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle [...] mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au dîner du lendemain, par sa peau brodée d'or **comme** une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. (I, CS, 120)

Nous voyons rassemblées en effet dans cette très riche occurrence deux syllepses au fonctionnement légèrement différent. L'enchevêtrement du contexte antérieur – où le narrateur a déjà mentionné les hautes qualités morales de la servante et son attachement inconditionné à ses maîtres – et du contexte proche, relatant l'exécution du poulet en vue de sa préparation à la broche, favorisent l'émergence simultanée de deux acceptions du mot « onction », attestées par le dictionnaire. L'une, activée notamment par le couplage avec le syntagme quasi-synonyme « sainte douceur », fait allusion au dévouement et aux vertus presque divines de Françoise, qui s'extériorisent dans l'abnégation avec laquelle elle s'acquitte de toutes ses tâches. L'autre renvoie de façon très soutenue et solennisante au geste d'apprêter le poulet en l'enduisant avec de l'huile afin de rendre sa chair plus tendre, et vient ainsi superposer à la dimension mystique évoquée dans un premier temps une connotation bien plus prosaïque, sollicitée surtout par la mention du « jus précieux » dans le cotexte droit. De la sorte, l'étagement des deux acceptions du mot *onction* permet à celui-ci de fonctionner comme un carrefour, comme le point d'intersection où convergent les isotopies religieuse et alimentaire sur lesquelles s'articule le feuilletage ironique du passage. Par un mécanisme de réversibilité comique, que la mise à mort brutale de la volaille ne réussit pas à remettre totalement en question¹⁵⁴, le héros voit dans l'onctuosité et la tendresse du poulet rôti le symbole incarné – c'est bien le cas de le dire – de l'onction de la servante. Mais le

« lécher » ; le comparant animal active le sens propre de « Passer la langue sur quelque chose pour nettoyer ou en signe d'attachement » (voir TLFi), mais la signification métaphorique sollicitée par le comparé non animé « feu » est également répertoriée en langue comme un synonyme de « effleurer » si le sujet est une flamme. De ce fait, l'émergence du sens métaphorique n'est pas une conséquence directe de son intégration dans la structure comparative.

¹⁵² Comme nous le verrons, le degré d'allotopie qui caractérise le couplage du motif et du comparé et/ou du comparant peut être aussi faible et donner lieu à des métaphores semi-lexicalisées.

¹⁵³ S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », art. cit., p. 424.

¹⁵⁴ La superposition de l'élément alimentaire et moral dans la syllepse du passage cité est en réalité préparée et explicitée par le narrateur quelques lignes plus haut, dans le but de rendre plus patent le dévoilement du sadisme de Françoise : « Et cependant Françoise tournait à la broche un de ces poulets, comme elle seule en savait rôti, qui avait porté loin dans Combray l'odeur de ses mérites, et qui, pendant qu'elle nous les servait à table, faisaient prédominer la douceur dans ma conception spéciale de son caractère, l'arôme de cette chair qu'elle savait rendre si onctueuse et si tendre n'étant pour moi que le propre parfum d'une de ses vertus », *loc. cit.*

miroitement de la syllepse n'a pas encore épuisé tous ses reflets. En effet, le point nodal se charge d'une ultérieure couche de sens si l'on réactive la troisième acception du terme *onction*, désignant aussi le sacrement chrétien que reçoivent les malades au seuil de la mort. Ce signifié, pleinement métaphorique dans l'économie du passage, confère ainsi à Françoise le rôle d'une prêtresse à la fois fervente et cruelle, ministre d'un rite moins catholique que païen¹⁵⁵, et saisie dans l'acte d'administrer une extrême onction à sa malheureuse victime, immolée sur l'autel des agapes combraysiennes. En fédérant ses trois acceptions en un seul support, la syllepse restitue au mot *onction* toute son épaisseur et le rend un « vecteur de poéticité »¹⁵⁶, puisque c'est à partir du rayonnement de ses significations que prend corps la substance métaphorique et ironique du passage.

Penchons-nous à présent sur la comparaison. On remarquera sans difficulté que le participe adjectival tenant lieu de motif est le support d'une syllepse mais son fonctionnement n'est pas identique à celui du mot *onction*. Sa valeur sylleptique est moins déterminée par son insertion dans le contexte global du passage, et par le réveil conséquent de ses sens propres et figurés, qu'elle ne dépend du lien respectivement allotopique et isotopique que le participe « brodée » noue, en même temps, avec le comparé « peau » et avec le comparant « chasuble ». C'est un fait non de langue, mais strictement inhérent à la comparaison. De la sorte, le sens figuré du participe « brodée » n'est pas à chercher du côté du dictionnaire¹⁵⁷, puisqu'il découle de son appariement sémantique déviant avec le substantif « peau » et d'un phénomène de caractérisation non pertinente que vient aussitôt atténuer et normaliser l'apparition du comparant. Le mot « chasuble » revitalise en effet la dimension concrète, purement dénotative, du motif, contrebalance l'abstraction de la métaphore adjectivale et renforce de plus l'ancrage de la comparaison dans le réseau imagé qui informe le passage. À la différence des syllepses isolées, où la récupération du double sens se fait par un processus conceptuel intuitif ayant lieu dans l'esprit du lecteur¹⁵⁸, la condensation du sens propre et du sens figuré dans le motif de la comparaison se voit en même temps distendue, déployée en quelque sorte par la structure binaire qui matérialise dans l'expression les deux visages de la syllepse.

Cet approfondissement indispensable sur le mécanisme sylleptique à l'origine de la dimension asymétrique de cette sous-classe de comparaisons permet en outre de mettre en valeur un aspect concernant l'interprétation globale de la figure, que le commentaire des exemples viendra ultérieurement éclairer. Contrairement aux occurrences non métaphoriques, où la comparaison tirait l'essentiel de son pouvoir figuratif de l'analogie substantive, ici le décodage s'avère plus complexe, puisqu'il se fait nécessairement en deux étapes, à la fois distinctes et simultanées, articulées autour du motif-pivot. D'une part, on doit évaluer quel type de rapport chacun des substantifs entretient avec le verbe ou l'adjectif et à quel niveau se situe la métaphore, si dans le noyau *SN1+SV/être Adj* ou bien dans le groupe *SN2+Sv/être Adj* ; d'autre part, une fois la syllepse déchiffrée, il demeure tout aussi fondamental d'analyser les répercussions, en termes de coefficient

¹⁵⁵ M. Miguet-Ollagnier voit en Françoise une incarnation de la Bacchante qui perpètre de ses propres mains le rite communautaire du *sparagmos*, soit le sacrifice cruel d'un animal en l'honneur du dieu Dionysos, voir M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 143-144.

¹⁵⁶ S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », art. cit., p. 425.

¹⁵⁷ Le seul sens figuré du verbe « broder » attesté par le TLFi est celui d'« ajouter des détails, des circonstances souvent imaginaires à une histoire ou à un récit », qui n'est pas actualisé dans notre citation.

¹⁵⁸ D'où le risque qu'elle puisse échapper ou passer inaperçue, ce que Chaudier identifie comme une « aporie » constitutive de la figure, voir S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », art. cit., p. 424.

imageant, qui découlent de la projection de traits sémantiques entre les deux syntagmes nominaux, par-delà le lien prédicatif. Ce sont donc ces deux lignes directrices que nous nous efforcerons de toujours prendre en compte dans notre commentaire, que nous avons divisé pour plus de clarté en deux sous-sections de longueur inégale¹⁵⁹, axées sur la direction que suit le décryptage de la syllepse.

1.2.2.1 Comparaison métaphoriques asymétriques : syllepse figuré → propre

Dans ce sous-groupe, quantitativement très significatif, la composante métaphorique de la comparaison se situe au niveau du noyau *SN1+SV/être Adj*. Cette connexion entre deux sèmes incompatibles ouvre sur une représentation incongrue, en termes de logique, mais fidèle à l'univers perceptif de l'énonciateur, tandis que l'apparition du comparant, totalement isotope au motif, oriente l'interprétation vers un surcroît de réalisme qui cautionne rétroactivement la pertinence de l'analogie. C'est donc toujours à partir de la relation *SV/être Adj+ SN2*, laquelle balise le parcours interprétatif en extrayant de la signification propre du motif les sèmes susceptibles d'être projetés sur le comparé, qui s'opère le décodage de la figure. *SN2* constitue en effet un « prédicable-type »¹⁶⁰, c'est-à-dire une unité lexicale faisant partie de l'ensemble des collocatifs du motif de la comparaison, et qui peut donc lui être appliqué sans susciter d'impertinences. Toutefois, il est important de préciser que le comparant ne coïncide pas systématiquement avec un étalon, ou avec le sujet prototypique du verbe ou de l'adjectif en question, mais est sélectionné en général parmi d'autres items homologues, en fonction des possibilités combinatoires du motif. En effet, plus le sémantisme de ce dernier est ample, susceptible d'accepter un grand nombre de sujets virtuels, plus le paradigme des comparants sera étendu et l'issue du rapprochement imprévisible. Le degré de prévisibilité du comparant s'avère à notre avis une donnée essentielle, puisqu'elle permet d'opérer une discrimination entre des réalisations canoniques et peu surprenantes, où *SN2* tient effectivement lieu de constituant-étalon, représentant par excellence de l'action ou de la qualité prédiquée, et des formes où son choix est motivé par des raisons qui excèdent l'automatisme et les contraintes de sélection.

À ce propos, observons les six exemples ci-dessous, exposés en fonction de la catégorie grammaticale du motif, adjectival pour le groupe (59-61) et verbal pour le groupe (62-64) :

(59) [...] voyant sur les boulevards les marronniers qui, plongés dans *un air glacial et liquide comme de l'eau*, n'en commençaient pas moins, invités exacts, déjà en tenue, et qui ne se sont pas laissés décourager, à arrondir et à ciseler, en leurs blocs congelés, l'irrésistible verdure dont la puissance abortive du froid contrariait mais ne parvenait pas à réfréner la progressive poussée (I, CS, 384)

(60) le baron, ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire *l'ancien giletier* sur le seuil de sa boutique, cependant que *celui-ci*, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, *enraciné comme une plante*, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant. (III, SG, 6)

(61) ce sont *ces prairies* où, quand le soleil les rend *réfléchissantes comme une mare*, se dessinent les feuilles des pommiers, c'est ce paysage dont parfois, la nuit dans mes rêves, l'individualité m'étreint avec une puissance presque fantastique et que je ne peux plus retrouver au réveil. (I, CS, 183)

¹⁵⁹ Elles sont dissymétriques en ceci que du point de vue quantitatif c'est l'orientation figuré → propre qui l'emporte largement dans notre corpus.

¹⁶⁰ Terme emprunté à M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 151.

(62) Dans un délire de joie que redoublait sans doute celle qu'il avait à me faire briller devant ses amis, avec une volubilité extrême il me répétait en *me bouchonnant comme un cheval arrivé le premier au poteau* : « Tu es l'homme le plus intelligent que je connaisse, tu sais. » (II, *CG*, 405)

(63) Heureusement pour Swann, sous *les souffrances nouvelles* qui *venaient d'entrer dans son âme comme des hordes d'invasisseurs*, il existait un fond de nature plus ancien, plus doux et silencieusement laborieux [...] (I, *CS*, 358)

(64) Un sourire permanent de bon roi d'Yvetot légèrement pompette, *une main à demi dépliée flottant, comme l'aileron d'un requin*, à côté de sa poitrine, et qu'il [le duc de Guermantes] laissait presser indistinctement par ses vieux amis et par les inconnus qu'on lui présentait [...] (II, *CG*, 521)

Nous pouvons observer d'abord, "en action", le dédoublement bilatéral du motif expliqué plus haut : allotope par rapport aux comparés et point d'intersection de domaines hétérogènes – liquide et gazeux dans (59), humain et végétal dans (60), ou encore humain et animal dans (62) – ; isotope par rapport aux comparants et entretenant avec ceux-ci une relation (non actualisée dans l'énoncé) qui provoque la réactivation du sens propre du terme syllepse. En apportant un contrepoids concret et notoire à l'abstraction métaphorique du comparé, le comparant permet – pour réutiliser une formule proustienne – de maintenir une « fenêtre sur le Rêve en même temps qu'un pied dans la Vie »¹⁶¹ ; il exerce en outre une action d'endiguement et de saturation vis-à-vis des analogies potentielles inscrites dans le noyau métaphorique, action qui renforce la prégnance descriptive de la comparaison et authentifie l'identification fictive des deux entités rapprochées.

Cependant, Proust ne tire pas le même profit stylistique de tous les comparants. Il suffit de confronter les deux premières occurrences à motif adjectival avec la troisième, ou bien les comparaisons animalières de (62) et (64) pour voir apparaître des légères différences au sujet du lien plus ou moins prédictible entre *SV/être Adj* et *SN2*. Dans le cas de (59) et (60), le contenu sémantique des adjectifs « liquide » et « enraciné », tout en n'étant pas en soi très précis, coïncide avec les sèmes inhérents des deux comparants de la comparaison, traits constitutifs qui sont, de fait, lexicalisés par les qualificatifs. Par conséquent, le choix des substantifs « eau » et « plante » comme repères concrets s'avère déjà induit par le sémantisme du motif et apparaît comme la conséquence directe d'une solidarité lexicale¹⁶², d'un réflexe combinatoire presque automatique¹⁶³ ; les comparants aquatique et végétal constituent donc en cette circonstance des véritables prédicables-type, voire des parangons de la qualité prédiquée par les adjectifs. Il en va de même dans l'exemple (62), où la spécificité du verbe « bouchonner », employé de façon quasi exclusive pour désigner l'action d'étriller des chevaux, restreint au maximum les possibilités combinatoires et ne permet aucune autre issue à l'analogie qu'un comparant équin, même si l'expansion participiale contribue ensuite à particulariser par appropriation contextuelle le substantif-étalon.

Ces occurrences montrent donc que si la syllepse du motif se décode facilement, grâce à la présence

¹⁶¹ Lettre à G. Yturri, *Corr.*, t. II, p. 195.

¹⁶² Voir F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶³ On peut certes objecter que « eau » n'est pas le seul substantif que l'on peut appliquer à un adjectif somme toute peu spécialisé comme « liquide », tout comme la plante n'est pas la seule entité susceptible d'être enracinée, et que leur choix dans le contexte du passage ne peut pas être réduit à un pur réflexe associatif. Notre but est pourtant ici de faire ressortir la différence entre des comparants qui sont des étalons, des archétypes dont l'évocation semble évidente au vu du motif de la comparaison, et des comparants qui le sont à un moindre degré et dont le choix est dès lors moins attendu et dicté par des motivations plus subtiles.

d'un comparant attendu dans le pôle droit et d'une rupture isotopique somme toute faible dans le pôle gauche, le taux d'intelligibilité de la comparaison métaphorique restera très élevé, ce qui ne signifie pas pour autant que les analogies seront convenues. Au contraire, l'exemple que nous venons de commenter, où le héros est métamorphosé sous nos yeux en cheval de course, mais également la transfiguration, grosse de sous-entendus¹⁶⁴, de Jupien en végétal, offrent un témoignage patent des répercussions, en termes d'efficacité figurative, que l'attribution d'un comparant concret et (proto)typique produisent sur la représentation de départ du comparé référentiel.

En revanche, les exemples (61), (63) et (64) se distinguent par des motifs au sémantisme vague et acceptant un éventail de sujets virtuels bien plus ample : beaucoup d'objets se caractérisent par la capacité d'être réfléchissants ou de flotter, et d'innombrables actants, humains et non humains, peuvent accomplir le mouvement signifié par le verbe « entrer ». L'interprète ne peut donc se contenter de constater que le comparant possède à un haut degré la propriété désignée et que sa présence redonne au motif son sens propre, mais doit ultérieurement s'interroger sur les motivations qui, au-delà des contraintes combinatoires, ont présidé au choix de tel substantif plutôt que d'un autre. Il est ainsi fort probable que, dans le cas de Proust, des déterminations d'ordre diégétique, ayant trait à la cohésion profonde du tissu romanesque ou à la dynamique de retour sur une expérience antérieure, viennent influencer la sélection de l'échantil. Ainsi, le comparant « mare », choisi pour rendre sensible la transsubstantiation en surface liquide des prairies illuminés par le soleil, s'avère doublement signifiant si on le lit non seulement comme l'un des prédicable-types affichant le sème /réflexion/ sur lequel est axée l'analogie, mais comme un renvoi analeptique à l'expérience perceptive déclenchée par le reflet du soleil sur la mare de Montjouvain après l'orage. Les prairies restituent l'essence de ce miroitement, qui avait causé l'émerveillement du héros et avait en même temps révélé son impuissance à traduire la sensation en langage¹⁶⁵ ; celle-ci ressurgit à présent dans sa pleine authenticité, maîtrisée par la vision analogique du narrateur et enfermée dans les anneaux d'une comparaison qui incarne « la formule révélatrice d'une vérité esthétique enfin conquise »¹⁶⁶.

Semblablement, le rapprochement de la main du duc de Guermantes avec l'aileron d'un requin, comparant qui complète de manière assez imprévue le champ analogique ouvert par le verbe polysémique *flotter*, peut certes s'interpréter à la lumière d'une simple ressemblance visuelle, et dans une finalité strictement caractérisante, mais pourquoi alors choisir le requin et non un autre poisson ? Nous pensons que le complément du nom sert aussi d'indice, de clin d'œil anticipateur (il s'agit de la première apparition du personnage) à la nature farouche et redoutable de Basin¹⁶⁷, enclin aux accès de colère, souvent menaçant envers sa femme et qui – souvenons-nous – lors de la dernière matinée du *Temps retrouvé* sera comparé par le narrateur à un

¹⁶⁴ Le comparant végétal est à coup sûr un embrayeur de la métaphore botanique qui informe la dissertation sur l'homosexualité qui inaugure la première section de *Sodome et Gomorrhe*.

¹⁶⁵ « En voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriais dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : “Zut, zut, zut, zut”. » La comparaison que nous citons se situe, quant à elle, à la fin du volume, lorsque le héros vieillit, ou le « sujet intermédiaire », selon l'expression de Marcel Muller, repense à ce que les deux côtés et leurs paysages ont signifié dans son existence.

¹⁶⁶ I, *Esquisse LXII*, p. 862. Notre lecture de ce passage s'inspire en partie des remarques de Nathalie Aubert dans *Proust : la traduction du sensible, op. cit.*, p. 110-111.

¹⁶⁷ Dans le portrait de Basin les comparants animaliers le disputent en réalité aux comparants mythologiques, mais les connotations ne changent pas. Proust le décrit tantôt comme un « Hercule en “smoking” » (II, *CG*, 771), tantôt comme « monumental, muet, courroucé, pareil à Jupiter tonnant, » (III, *SG*, 82).

« fauve enchaîné », dompté seulement par la vieillesse (IV, *TR*, 596-597).

La confrontation de ces six exemples et la mise en lumière des variations concernant le choix et le rôle du comparant nous aura ainsi permis de souligner que la fonction de neutralisation de la déviance qu'il exerce vis-à-vis du noyau métaphorique de la comparaison ne lui confère pas automatiquement le statut de parangon ou d'échantil prototypique et que sa prévisibilité est de surcroît directement proportionnelle aux possibilités combinatoires offertes par le motif. Plus le spectre est large, plus le paradigme des comparants sera ample, et la sélection du *SN2* pourra mettre au jour un fondement diégétique susceptible de renforcer ultérieurement la légitimité et l'ancrage de l'analogie.

La valeur syllephtique qu'assume le motif dans ces réalisations montre à quel point le dispositif de la comparaison peut être articulé et exigeant ; il oblige notamment l'interprète à focaliser son activité inférentielle sur deux centres à la fois : le nœud métaphorique *SN1+SV/être Adj* et l'analogie substantive *SN1/SN2*. Il va de soi que la "réussite" et le taux d'originalité de la comparaison résultera du croisement de ces deux trajectoires, même s'il semble que Proust soit moins intéressé par un couplage fortement incongru dans le cotexte droit de la figure que par l'effet de superposition-écart entre les substantifs, et par la reconfiguration métamorphosante du comparé résultant de l'analogie nominale.

Comme on peut observer dans les exemples ci-après :

(65) Nous regardions la mer calme où *des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches*.
(III, *SG*, 203)

(66) Et cependant, la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles, que ces yeux, dont *les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur*, pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence [...] (II, *JF*, 153)

le processus de caractérisation non pertinente qui donne lieu à la métaphore verbale est dans les deux cas très faible, presque imperceptible. D'une part, le verbe « flotter » est polysémique et donc apte à désigner aussi bien un mouvement d'oscillation dans l'air qu'un ondolement à la surface de l'eau. D'autre part, les verbes « frapper » et « jouer » connaissent aussi une acception figurée lexicalisée, qui s'actualise avec des agents non animés et marque un passage du concret à l'abstrait, respectivement d'une atteinte physique à une atteinte de type émotionnel, et d'une activité consciente au "jeu" non intentionnel des reflets de lumière sur une surface. Nous sommes donc proches des comparaisons non métaphoriques, car la syllepse est vite déchiffrée et c'est donc du côté des pôles nominaux qu'il faut se déporter, par-dessus la « médiation vicariante »¹⁶⁸ du motif verbal, pour apprécier en (65) l'effet suggestif, digne d'un tableau impressionniste, provoqué par l'identification des mouettes aux fleurs. Ce n'est pas un hasard si nous mentionnons la technique impressionniste à propos de cette analogie, puisqu'il est évident que la conversion en langage de l'essence commune dégagée entre les deux entités (la ressemblance substantielle, fondée sur la co-possession des sèmes /blancheur/ et /rotondité/) ne peut faire abstraction du principal modèle pictural qui informe en creux les descriptions du paysage marin de Balbec, soit la référence à la peinture impressionniste et à Monet, dont le

¹⁶⁸ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 151.

narrateur se réclame ouvertement quelques lignes plus bas. Mu par un « lâche désir de briller » (cahier 46, f° 71-72r°) auprès de la jeune Mme de Cambremer, celui-ci décide de communiquer son impression au sujet des mouettes, en la pervertissant pourtant aux exigences d'une conversation prétendument spirituelle : de façon significative, lors du passage à l'oral la comparaison explicite est condensée en une métaphore déterminative aux accents plus poétiques et le comparant neutre « corolle » est remplacé par un terme bien plus évocateur, « nymphéas », allusion qui ne peut pas échapper à une interlocutrice si artiste : « Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas »¹⁶⁹ (*loc. cit.*).

De même, le télescopage des deux substantifs de (66) est bien plus fécond que l'impropriété négligeable du motif, car ce qui importe est de rendre sensible la transsubstantiation du regard et de sa trajectoire en une matière chaude, palpable, qui atteint sa cible en la touchant à distance et qui peut dès lors provoquer la rencontre miraculeuse entre deux êtres que tout éloigne. Le choix de prêter à la ligne immatérielle et errante du regard des jeunes filles la consistance tangible du rayon de soleil est certes impliquée dans l'acception figurée des verbes activée par le discours, mais il ne s'agit, encore une fois, ni d'un simple automatisme combinatoire ni d'un cas isolé dans le roman. Cela s'inscrit au contraire dans le cadre d'un motif récurrent, sinon obsessionnel, qui structure le traitement figuratif du regard dans la *Recherche* ; comme l'a montré Anne Simon, le regard s'incarne souvent chez Proust en la forme du rayon non lumineux mais visuel, où l'œil n'absorbe pas la lumière extérieure car « il est à lui-même la source lumineuse de son propre procès, faisant accéder l'objet qu'il tire du néant conjointement au statut de visible et de vu »¹⁷⁰. C'est pourquoi le regard-rayon, de par sa faculté de pénétration, peut creuser une brèche, ménager un point de contact, souvent illusoire, entre les âmes, comme l'espère le héros dans notre exemple, et comme il lui était déjà arrivé de l'espérer, enfant, dans l'église de Combray, où l'on peut retrouver la même assimilation du regard de la duchesse de Guermantes à la traînée vagabonde du soleil : « ses regards flânaient çà et là, montaient le long des piliers, s'arrêtaient même sur moi, comme un rayon de soleil errant dans la nef » (I, *CS*, 174-175). La comparaison sert ainsi de support à un motif récurrent et constitue une sorte de fil rouge, de signal qui met au jour un rapport d'homologie, de continuité sous-jacente entre des épisodes différents du récit.

¹⁶⁹ Proust donne ici une démonstration du pervertissement qu'on fait subir aux impressions lorsque leur traduction ne reflète pas la vérité du ressenti mais poursuit un but extérieur, par exemple la volonté de briller dans une conversation ou de susciter une certaine réaction de la part du public. Le narrateur avoue à cette occasion que son désir de plaire à la jeune Cambremer l'amène à imiter le ton lyrique et la façon de parler de Legrandin, ce qui pourrait remettre en cause la sincérité de l'analogie entre les mouettes et les nymphéas et laisser entendre que Proust glisse ici un autre (auto)pastiche de son personnage (pour une lecture qui semble aller dans cette direction, voir M. Sandras, « Proust et la prose », art. cit., p. 18-19). En réalité, le dossier génétique montre que la comparaison a été très travaillée par Proust dans des brouillons destinés d'abord aux marines d'Elstir et intercalée dans un second temps à la scène avec les Cambremer, ce qui exclut selon nous toute volonté de pastiche. Dans le cahier 38 on peut lire un premier état de la comparaison, où les mouettes sont associées à l'« entrelacs d'une jonchée de lys », tandis qu'au f. 6 r° apparaît la référence à Monet : « des mouettes immobiles et jaunes comme de larges fleurs des eaux <[note en marge de gauche] nom de nymphéa jaune> » et « sur la mer rose, des mouettes flottaient comme des nymphéas <[note en marge gauche] nom de nymphéas rose> ». Pour plus de détail sur les brouillons des marines de Balbec, voir Y. Kato, « La leçon d'impressionnisme d'Elstir et la vision du héros. Genèse du Port de Carquethuit », *BIP*, n. 28, 1997, p. 43-54.

¹⁷⁰ A. Simon, *Proust et le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 191. Voir aussi de la même auteure, et plus particulièrement sur le concept de rayon visuel, « Histoire de l'optique et recherche littéraire : Le rayon visuel chez Proust », *Revue d'histoire des sciences*, n.1, 2007, p. 9-24 et l'entrée « Regard » du *DMP* (*op. cit.*, p. 842-844).

Même si les cas de lexicalisation partielle ou totale du sens métaphorique du motif sylleptique sont les plus fréquents – preuve supplémentaire de l’hostilité de Proust à l’égard du déraillement des images –, il peut parfois arriver que ce soit l’analogie nominale de présenter un coefficient figuratif faible, dû au positionnement des deux substantifs sur un même axe isotopique. De ce fait, le sentiment d’incongruité et de bizarrerie que suscite, dans la comparaison de (67), l’attribution aberrante d’un verbe désignant un mouvement de séparation à une partie du corps qui justement ne peut pas en être le sujet se voit aussitôt redimensionné par la double motivation, concrétisante et métonymique, qu’apporte le comparant « larmes » :

(67) Il se détourna pour regarder Odette, ses joues étaient pâles, avec des petits points rouges, ses traits tirés, cernés, mais elle le regardait avec *des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes* pour tomber sur lui, et il se sentait l’aimer tellement qu’il aurait voulu l’emmener tout de suite. (I, CS, 372)

Hormis le jeu de dislocation, proche de l’hypallage, entre les yeux et les larmes, la projection mutuelle des propriétés entre les comparandes ne donne pas ici des résultats particulièrement surprenants, puisqu’elle a lieu à l’intérieur d’un même environnement sémantique et concerne deux entités très proches, entretenant de plus un rapport de contiguïté spatiale. Il apparaît alors que c’est surtout la nécessité de motiver le verbe métaphorique « se détacher », mobilisé pour rendre compte de l’effet grossissant, en saillie, que la douceur imprime au regard languissant d’Odette, qui l’emporte sur l’originalité de l’analogie substantive.

Nous voudrions à présent attirer l’attention sur un risque qui guette les réalisations dans lesquelles les contraintes de sélection, déterminées par le sémantisme plus ou moins précis du verbe, sont suffisamment strictes pour rendre hautement prévisible, voire pratiquement obligé, le choix du comparant. Si ce dernier représente un véritable parangon du *tertium comparationis* exprimé par le motif, il est probable que le pôle droit de la comparaison coïncide avec une locution figée ou un automatisme qui, s’il assure une grande intelligibilité à la figure en contrebalançant sa partie métaphorique, est passible aussi de l’infléchir vers le stéréotype ou le cliché littéraire¹⁷¹, telle cette comparaison relevée dans *Le Côté de Guermantes* :

(68) Quand elle l’aperçut, en cette mère *la joie battit véritablement comme un coup d’aile*, le corps de Mme de Marsantes se souleva à demi, son visage palpita et elle attachait sur Robert des yeux émerveillés [...] (II, CG, 551)

La nature clichéique de cet énoncé – que ne suffit pas à dissiper l’adverbe modalisateur « véritablement », par lequel le narrateur insiste sur la dimension physique et l’extériorisation, visible à même le corps, de l’élan de Mme de Marsantes – ne découle pas seulement de la collocation usuelle entre le verbe « battre » le comparant « coup d’aile », qui joue ici le rôle d’un parangon intensifiant, mais s’étend par ricochet à l’analogie nominale.

¹⁷¹ « Le cliché d’expression littéraire consiste en un énoncé : dont l’étendue va du mot unique (s’il s’agit d’un trope) à la phrase simple, le syntagme nominal ou verbe étant sa structure majoritaire ; accordé en synchronie au système linguistique des textes où il entre, l’archaïsme y étant exceptionnel; conciliant une stabilité générale d’organisation et de signification, qui permet de l’identifier dans des contextes différents, avec des variantes morphologiques, syntaxiques et lexicales qui lui sont accordées ; connaissant une diffusion d’emploi telle qu’il ne se confond ni avec l’énoncé autonome, ni avec les habitudes langagières ou les manies d’écriture d’une école ; préservant une part réduite mais effective de la valeur figurative de son élément rhétorique ; assigné au niveau de l’élocution soutenue et, pour l’essentiel, aux genres littéraires élevés. », A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 75.

La reconfiguration du comparé abstrait par le biais du coup d'aile, et plus largement l'isotopie de l'élévation qui caractérise l'ensemble de l'extrait, relèvent en effet du poncif lyrique qui consiste à évoquer un sentiment de joie ou de bonheur comme une envolée, un élan de toute la personne vers des hauteurs supraterrrestres, ce que nous retrouvons d'ailleurs dans des expressions lexicalisées du type « les ailes de l'amour » ou « les ailes de l'espoir ».

Cependant, si cette structure comparative peut favoriser l'apparition de tournures quelque peu éculées, dans la facilité desquelles Proust semble tomber parfois, il est tout aussi probable que, une fois transposés et fondus dans la coulée unie de son écriture, des comparants *a priori* stéréotypiques deviennent le foyer d'un processus de rajeunissement et de défigement qui peut se manifester à l'échelle de la structure langagière, ou bien s'opérer plus subtilement, à travers un phénomène d'appropriation contextuelle. Il n'est pas superflu de rappeler, à la suite de Riffaterre¹⁷², que la réanimation d'une formule identifiée comme cliché ne coïncide nullement avec son effacement pur et simple. Au contraire, le stéréotype doit pouvoir d'abord se révéler comme tel, soit correspondre à une combinaison stabilisée de mots pourvue « d'une expressivité forte et stable »¹⁷³, pour que le lecteur puisse ensuite noter des variations plus ou moins radicales par rapport à l'expression qu'il connaît et qui satisfait son horizon d'attente, et pour qu'il puisse en outre inférer les finalités (poétiques, ludiques, comiques) de la déformation. C'est donc sur un jeu raffiné entre la prévisibilité du cotexte syntagmatique et la rupture de l'automatisme qu'entraîne l'apparition d'un élément imprévisible, ainsi que sur la « conciliation possible de la transformation avec le rappel du cliché de base »¹⁷⁴ qui se fonde tout processus de revitalisation des tours figés.

Les techniques les plus courantes de réactivation se résument, comme l'explique Perrin-Naffakh¹⁷⁵, à des procédés de substitution (on remplace le constituant attendu dans la configuration clichéique par un élément nouveau) ou d'adjonction de composantes nouvelles ; il s'agit donc d'interventions qui affectent le plan purement formel, la substance verbale de l'expression, et qui sont immédiatement visibles à la surface de l'énoncé. Toutefois, la régénérescence du cliché peut se faire aussi de manière moins délibérée et moins évidente, à travers un processus de déconstruction : au lieu d'intervenir à un endroit précis de la structure d'origine, en changeant un mot ou en ajoutant des parties, on fragmente en quelque sorte la collocation usuelle et on en camoufle les bribes dans un contexte tout à fait inédit. Considérons cette comparaison tirée de *Sodome et Gomorrhe* :

(69) l'émail même de la mer, qui changeait insensiblement de couleur, prenait vers le fond de la baie, où se creusait un estuaire, la blancheur bleue d'un lait où de *petits bacs noirs qui n'avançaient pas* semblaient empêtrés comme des mouches. (III, SG, 289)

À la différence des paysages marins que le héros observe de tout près, depuis la digue de Balbec ou posté à la fenêtre de sa chambre – et qui éveillent en lui une impression d'agitation fougueuse, de perpétuel

¹⁷² M. Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 16, 1964, p. 81-95.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁷⁴ A.-M. Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 574.

¹⁷⁵ *Ibid.*, voir en particulier le chapitre 8.

tourbillon de formes et de couleurs qui transforment la mer en un « vaste cirque éblouissant et montagneux »¹⁷⁶ –, dans ce panorama aperçu du haut de la route qui conduit à la Raspelière, la mer s’offre dans une immobilité presque irréelle, comme solidifiée par l’action conjointe de la lumière crépusculaire et de l’éloignement spatial. Le substantif métaphorique « émail », ainsi que le changement de consistance et de tonalité conférant à la surface transparente et légère de l’eau la viscosité épaisse et blanche du lait, rendent compte de cet effet de durcissement, dérivant de l’altitude et de la distance, qui, s’il caractérise aussi d’autres marines proustiennes¹⁷⁷, se voit ici renforcé et même légitimé par le détail des embarcations immobiles sur la masse étale de l’eau. Aux lecteurs les plus attentifs n’aura pas échappé en effet que c’est grâce à l’affleurement d’un cliché proverbial, inscrit dans la comparaison qui clôt le passage, que le mirage perceptif de la mer laiteuse acquiert toute sa prégnance. Le choix du comparant « mouches », partant assez inattendu et ne pouvant guère être identifié à un sujet prototypique du participe adjectival, s’explique en effet moins par le truchement d’une ressemblance qui aurait déclenché l’analogie (vus de loin, les bacs apparaissent effectivement comme des petits points noirs à fleur d’eau) qu’en le considérant plutôt comme le point d’arrivée naturel d’une chaîne de sollicitations mise en branle par l’identification métaphorique de la mer au lait, laquelle aurait activé à sa suite le souvenir – plus ou moins volontaire – du proverbe : « la mouche va si souvent au lait qu’elle y demeure ».

L’altération remotivante que subit le stéréotype est double : d’une part, la détermination didactique et moralisante propre au dicton est complètement évacuée en vertu de son insertion dans un contexte inédit, la description subjective d’un paysage ; d’autre part, du cadre d’origine de l’expression proverbiale ne subsistent de fait que les deux constituants-phares (la mouche et le lait) permettant d’identifier l’hypotexte clichéique, alors que le verbe « demeurer » fait l’objet d’une substitution à valeur intensifiante par le participe adjectival « empêtrés ». Ce petit extrait s’avère ainsi le carrefour d’un échange fertile et mutuellement enrichissant entre le stéréotype culturel collectif et une vision foncièrement individuelle. Le cliché, ainsi morcelé et escamoté dans les replis de l’image proustienne, en sort revitalisé parce qu’il devient l’objet d’une re-création qui contribue à lui ôter sa patine de lieu commun défraîchi ; l’entrelacs complexe que tissent, quant à elles, la métaphore et la comparaison s’affermit et trouve une justification en dehors de la sphère perceptive, dans la détermination socio-culturelle latente du proverbe¹⁷⁸. Un détour par les avant-textes nous révèle en outre que cette marine *sui generis*, où au rendu de l’impression authentiquement ressentie se mêlent ces « mystérieuses associations de notre mémoire »¹⁷⁹ responsables en l’occurrence de l’affleurement du cliché, est apparue très

¹⁷⁶ II, *JF*, 33. Dans la plupart des descriptions de la mer dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, et même avant que le héros ne rende visite à Elstir et n’apprenne à jeter un nouveau regard sur le paysage côtier, domine en effet la superposition des isotopies montagnaise/terrienne et marine qui restitue la perception d’un paysage accidenté, instable, secoué par des tremblements qui en altèrent sans cesse l’aspect. Voir à ce propos la découverte éblouissante de la mer au lendemain de l’arrivée à Balbec (*loc. cit.*), ainsi que les tableaux des mers toujours différentes dans II, *JF*, 65 et III, *SG*, 161 et 179.

¹⁷⁷ Dans un fragment du cahier 28 (f. 10 r^o) le narrateur décrit par exemple des « bateaux au matin transfigurés par la lumière qui les illumine obliquement et qui semblent posés sur l’eau comme sur un miroir réfléchissant et solide que la rame va casser ». Dans le texte publié on retrouve en revanche la transformation de l’eau de mer en liquide mousseux et gluant, lait ou bière au gré des nuances lumineuses (« [le rayon] qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait [...] », II, *JF*, 34).

¹⁷⁸ Cette contamination nous pousse à nous reposer l’éternelle question de l’œuf et de la poule, à savoir si la résurgence du proverbe n’est qu’un effet corollaire de l’analogie dictée par l’impression sensorielle, ou bien si c’est un mécanisme associatif mis en branle par l’assimilation métaphorique de la mer au lait et par le déclic lait-mouche qui a motivé après-coup le choix du comparant.

¹⁷⁹ Lettre de Proust à M. Nordlinger, *Corr.*, t. II, p. 390.

tôt sous la plume de Proust, parmi d'autres fragments descriptifs destinés initialement à nourrir la production impressionniste du peintre Elstir et transférés par la suite dans le récit du deuxième séjour à Balbec. C'est plus précisément dans le cahier 28, ébauché entre 1909 et 1910, que l'on retrouve une version plus hésitante, quoique déjà très proche de notre extrait, témoignage d'une vision arrêtée mais qui reste encore à enserrer dans une forme sans bavures : « l'eau bleuâtre comme du lait qui caille où les bateaux semblent pris comme des mouches tant ils avancent lentement ».¹⁸⁰

Dans le cas illustré ci-dessus, le rajeunissement du cliché dissimulé et fondu dans la comparaison vient précisément de ce qu'il participe à la mise en langage d'une vision personnelle, poétique, du paysage naturel. Mais l'on peut assister également à un processus plus "classique" de remotivation, fondé sur le rétablissement de « la vigueur de l'opposition sémantique entre expression figurée et expression propre »¹⁸¹, procédé qui relève toujours chez Proust d'une démarche de surdétermination du tissage métaphorique en train de se construire :

(70) Mais il est rare que *ces grandes maladies*, telles que celle qui venait enfin de la frapper en plein visage, n'élisent pas pendant longtemps domicile chez le malade avant de le tuer, et durant cette période ne se fassent pas assez vite, comme un voisin ou un locataire « liant », connaître de lui. (II, CG, 609)

La tournure toute faite qui nous intéresse ici est évidemment « élire domicile », locution relevant du domaine juridique et quasi-synonyme soutenu de verbes plus courants comme « s'installer » ou « habiter ». Quoique située en marge de la comparaison proprement dite, dont le motif est la périphrase verbale « se faire connaître », l'expression figée bénéficie d'un processus de re-concrétisation *a posteriori* grâce à l'insertion d'un comparant concret et humain, doublement producteur car il permet non seulement de filer la métaphore de l'habitation, mais exerce aussi une fonction de renforcement authentifiant sur deux fronts. D'une part, l'image du locataire liant annule l'abstraction dérivant de l'application métaphorique du syntagme lexicalisé à un sujet non humain comme « maladie » ; d'autre part, elle légitime du même coup la personnification du comparé et accentue l'idée d'une présence réelle, "indélogeable" car définitivement installée dans le corps du malade¹⁸². C'est donc aussi en exploitant les analogies endormies, ou plutôt mises en veille, dans des tours banalisés « par l'usure de l'habitude »¹⁸³ que Proust attaque la langue à sa manière : sans jamais la violer, sans briser de façon gratuite ses alliances de mots, comme il le reproche à Sainte-Beuve¹⁸⁴, mais en les assouplissant pour les plier au

¹⁸⁰ Cahier 28, N.a.fr. 16668, f. 11 r°. Voir aussi Y. Kato, « La leçon d'impressionnisme d'Elstir et la vision du héros », art. cit., p. 46-47.

¹⁸¹ A.-M. Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸² Proust devait être particulièrement satisfait de la force évocatrice de cette comparaison, vu qu'il la reprend (à un détail près : le comparé n'est plus une simple maladie mais la mort) dans son projet de préface à *Tendres stocks* de Paul Morand : « Une étrangère a élu domicile dans mon cerveau. Elle allait, elle venait ; bientôt, d'après tout le train qu'elle menait, je connus ses habitudes. D'ailleurs, comme une locataire trop prévenante, elle tint à engager des rapports avec moi. Je fus surpris de voir qu'elle n'était pas belle. J'avais toujours cru que la mort l'était. », *EA*, p. 606 (nous soulignons).

¹⁸³ « [...] les vieilles manières de dire où nous voyons une métaphore, effacée, dans notre moderne langage, par l'usure de l'habitude », I, *CS*, 40.

¹⁸⁴ Dans les adjectifs agencés en *diminuendo* par la vieille marquise de Cambremer, le narrateur voit « la même dépravation du goût – transposée dans l'ordre mondain – qui poussait Sainte-Beuve à briser toutes les alliances de mots, à altérer toute expression un peu habituelle ». (III, *PR*, 473) La même idée est exprimée dans une note à la traduction de *Sésame et les lys* : « Chez un Sainte-Beuve le perpétuel déraillement de l'expression, qui sort à tout moment de la voie directe et de l'acception courante, est charmant, mais donne tout de suite la mesure – si étendue d'ailleurs qu'elle soit – d'un talent malgré tout de second ordre » (*Sésame et les lys*, Mercure de France, 1906, p. 94).

service de sa vision.

Le rappel du sens propre au moyen d'un comparant concret dans l'occurrence sus-citée montre que le rajeunissement du cliché ne découle pas uniquement d'une modification d'ordre formel, altérant la combinaison de mots stabilisée et susceptible d'être reconnue comme stéréotypique, mais peut aussi être entraîné par l'interaction du cadre figé avec les autres éléments du contexte proche, dont la proximité permet une « remotivation sémantique »¹⁸⁵ de l'expression figurée affaiblie par l'usage. C'est pourquoi les spécialistes parlent d'un « renouvellement contextuel »¹⁸⁶ du stéréotype, où par contexte l'on entend à vrai dire ce qu'en linguistique on préfère appeler cotexte, soit l'entourage textuel du cliché à l'échelle de la phrase ou du paragraphe. Or, dans le cas de Proust il nous semble opportun d'étendre la portée de ce procédé de réactualisation au-delà du réseau d'influences intra-phrastiques, car il se peut qu'une comparaison *a priori* banale, relevant d'un stéréotype culturel ou littéraire répandu, apparaisse sous un nouveau jour dès que l'on prend la peine de la resituer dans la perspective globale de l'œuvre ; engagé dans un mouvement de transformation créatrice, le cliché n'est souvent que la pointe d'un iceberg, l'affleurement superficiel d'une trame souterraine d'implications diégétiques ou symboliques bien plus intéressantes. Observons, à titre d'exemple, les poncifs lyriques qui informent cette évocation de Morel :

(71) [...] bien des têtes de jeunes filles – de jeunes filles moins oubliées de lui qu'il n'était d'elles – souffrirent – comme souffrit longtemps encore la nièce de Jupien, continuant à aimer Morel tout en le méprisant – souffrirent, prêtes à éclater sous l'élancement d'une douleur interne, parce qu'en chacune d'elles, **comme le fragment d'une sculpture grecque, un aspect du visage de Morel, dur comme le marbre et beau comme l'antique, était enclos dans leur cervelle**, avec ses cheveux en fleurs, ses yeux fins, son nez droit, formant protubérance pour un crâne non destiné à le recevoir, et qu'on ne pouvait pas opérer. (III, SG, 702)

Si l'agencement syntaxique du passage est très complexe, à la limite de la lisibilité, on ne peut pas dire autant des comparants. En effet, à l'abondance de coupures parenthétiques et d'incidentes qui morcellent le déroulement linéaire de la phrase – et semblent vouloir mimer aussi bien les élancements intermittents de la souffrance chez les jeunes filles abandonnées par Morel que la fragmentation du visage de ce dernier dans leur mémoire –, répond une comparaison très composite sur le plan de la construction (trois comparants pour un seul comparé, l'un desquels antéposé, dédoublement du motif adjectival et enchevêtrement de deux configurations, métaphorique et non métaphorique¹⁸⁷, dans un même cadre formel), et néanmoins assez décevante du point de vue des équivalents imagés convoqués pour caractériser le visage de Morel. Les deux comparants de la séquence isosyllabique (4-4) font office de parangons intensifiants, encore que d'une manière légèrement différente ; le marbre est en effet, de façon prototypique et en dehors de toute détermination discursive, le représentant par excellence du sème /dureté/ exprimé par le motif adjectival, et constitue de la sorte un repère prévisible, voire un pur réflexe lexical. En revanche, c'est plus particulièrement au niveau du

¹⁸⁵ A.-M. Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 584.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ En ramenant la comparaison à sa structure linéaire et non marquée, on distingue d'abord une comparaison métaphorique asymétrique du type de celles que nous traitons dans cette section (*un aspect du visage de Morel était enclos dans leur cervelle comme le fragment d'une sculpture grecque*) et deux comparaisons non métaphoriques (*un aspect du visage de Morel dur comme le marbre et beau comme l'antique*, même s'il pourrait également y avoir syllepse sur le premier qualificatif, « dur » signifiant à la fois « compacte, solide » et « fermé », « rude »).

troisième comparant, « l'antique », indexé sur la même isotopie sculpturale et hellénisante du premier (« un fragment de sculpture grecque »), que nous reconnaissons le stéréotype culturel néoclassique consistant à identifier la beauté et la perfection esthétique du corps humain avec le modèle de la statuaire antique grecque, dont les canons ont été fixés d'après les sculptures de Praxitèle et ont été repris ensuite par les artistes des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁸⁸. Il est indéniable que le recours au double cliché, culturel et langagier, ainsi que l'effet de répétition découlant de l'appartenance de tous les comparants au même réseau sémantique, a pour finalité primaire d'affermir la transfiguration de Morel en statue et de justifier de la sorte l'idée principale de l'extrait, soit l'identification d'un souvenir douloureux à un éclat solide, à une incrustation pierreuse qui fend le crâne des femmes séduites par le violoniste et qui ne peut plus en être retranché¹⁸⁹.

Cependant, la remotivation du stéréotype ne tient pas tellement à son intégration dans l'isotopie de la statuaire grecque, mais plutôt au rôle actif qu'il joue dans le cadre de la refonte du personnage de Morel, qui en vient à incarner, assez tardivement dans la genèse de l'œuvre, un exemplaire prototypique de beauté masculine. Notre comparaison clichéique reprend en effet, en les infléchissant vers le canon antique, les traits d'une description plus concise du visage de Morel – « paré de la grâce néo-hellénique qui fleurit aux basiliques champenoises » (III, *SG*, 448)¹⁹⁰ –, et légitime donc par un complément culturel et esthétique notoire le tournant que Proust a décidé pour son personnage aux alentours de 1914. Si dans les ébauches du cahier 47, daté de 1911, le narrateur relate la rencontre à la gare Saint-Lazare entre M. de Gurcy, futur Charlus, et une « petite tante déguisée en soldat », ayant « plutôt l'air d'un pierrot peint, couvert de poudre et de fard » (III, *Esquisse XI*, p. 1022), soit tout ce qu'il y a de plus éloigné de l'idéal de virilité poursuivi par Gurcy, dans la réécriture du cahier 46 le changement est d'envergure. Charlus aperçoit maintenant sur le quai « un jeune militaire portant un clairon brodé sur sa manche, d'un beau visage l'air mâle et décidé » (III, *Esquisse XVII*, p. 1091) et, en marge du manuscrit, Proust a même noté cette indication : « donner à ce jeune homme un air si mâle qu'il soit insoupçonnable » (III, *var. a*, p. 1091). Ces éléments génétiques confirment donc que le recours au cliché dans la comparaison de (71) n'est à interpréter ni comme un événement fortuit, ni comme l'indice d'un style à bout de souffle, mais comme un choix conscient et volontaire, venant soutenir, au niveau microstructural et textuel, l'évolution traversée par le personnage de Morel au cours de la mise en forme de *Sodome et Gomorrhe*¹⁹¹.

¹⁸⁸ Il est probable que Proust fasse ici explicitement écho à cette devise célèbre du peintre Jacques-Louis David, qui s'exclama au sujet de Napoléon : « Oh ! Mes amis quelle belle tête il a ! C'est pur, c'est grand, c'est beau comme l'antique ! » (cité dans É.-J. Delécluze, *Louis David son école et son temps* [1855], Macula, 1983, p. 203), preuve ultérieure de la portée clichéique du comparant, pleinement assumée par Proust.

¹⁸⁹ Toutes ces femmes victimes de Morel seraient ainsi des compagnes d'infortune de Swann, à en juger de ce passage très proche de notre citation : « phrases qui aussitôt dans le cœur de Swann passaient à l'état solide, s'y durcissaient comme une incrustation, le déchiraient, n'en bougeaient plus » (I, *CS*, 311, nous soulignons), mais aussi de la reprise de la même imagerie médicale : « Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié [...] qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier : comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable » (I, *CS*, 303).

¹⁹⁰ Dans deux variantes plus explicites du manuscrit, Proust semble encore indécis entre deux codes esthétiques dominants : le modèle classique, grec, et le modèle purement français lié à l'imaginaire de Saint-André-des-Champs, dont Morel est une incarnation – tout comme Françoise et Albertine. Le violoniste s'appelle encore Santois et est décrit comme suit : « déjà excessivement “fort pour son âge”, c'était à le voir un Grec de Champagne [...] il était hellénique et français mais humain » (III, *SG*, 448, *var. b* et *c.*)

¹⁹¹ Dans sa « Notice », Antoine Compagnon montre bien que la transformation virile de Morel témoigne de l'intention de Proust de donner plus de relief à ce personnage, presque anonyme au début, et d'orchestrer surtout une symétrie avec la figure d'Albertine, intermédiaires entre le narrateur et les univers maudits de Sodome et de Gomorrhe. Voir, III, « Notice », p. 1243 et la notule d'introduction à l'esquisse XVII, p. 1865-1866.

De ce fait, le stéréotype est remotivé car d'élément passif et impersonnel, emprunté tel quel aux codes culturels et langagiers, il devient un constituant actif, générateur ou porteur d'implications qui le dépassent et qu'il contribue en même temps à structurer. Un pareil phénomène de défigement se produit dans cette autre occurrence comparative asymétrique, parcelle capitale extraite de la description de l'église de Combray :

(72) *Ses pierres tombales* [...] n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre ; [...] (I, CS, 58)

Dans cette déclinaison célèbre de « l'objet alimentaire »¹⁹² proustien, la douce liquéfaction des pierres tombales qui pavent le sol de l'église provinciale est convertie sous forme textuelle par le biais de la comparaison et d'un comparant qui, dans la configuration sémantique de l'extrait, reste très prévisible, car il est le prédicible-type et possesseur par excellence des sèmes /douceur/ et /écoulement/ lexicalisés par le double motif¹⁹³. Le cliché ne réside donc pas en l'emploi d'une expression figée ou d'une tournure figurée lexicalisée, mais dans l'automatisme apparent qui aurait guidé la sélection du substantif « miel », immédiatement disponible, pour caractériser le changement de consistance de la pierre des plates-tombes, passées d'un état solide, durci, à une densité plus souple, visqueuse. Mais, encore une fois, il faut bien se garder de considérer le noyau stéréotypique *SN2+SV/être Adj* de façon isolée et, une fois reconnue sa relative facilité, d'en conclure à la banalité de la comparaison dans son ensemble. Rien qu'en se limitant à l'entrelacs de relations qui se nouent dans le cotexte du passage – et sans évoquer le creuset synesthésique qui, à d'autres endroits du texte, fait du miel l'un des éléments constitutifs de l'atmosphère combraysienne remémorée¹⁹⁴ – le choix du comparant est moins anodin qu'il ne paraît.

Si l'image du miel est venue se superposer au comparé dans l'esprit de Proust, c'est sans doute parce que le miel est une matière susceptible de se solidifier, de se compacter au cours du temps, et de subir donc un processus de transformation égal et contraire à celui dont font montre les pierres tombales ; de ce fait, la transmutation presque alchimique (d'une matière grossière à une matière noble, dont le teint est associé à l'or) que le défilé des siècles opère sur la pierre, et que le rapprochement vient verbaliser, s'avère réversible, les tombes étant devenue douces et fondantes comme du miel et, par ricochet, ce dernier s'étant durci jusqu'à assumer la consistance de la pierre¹⁹⁵. C'est exactement cette réversibilité, cette projection mutuelle de propriétés déclenchée par la comparaison, mais déjà inscrite dans la matière des référents réels, que nous retrouvons à deux endroits différents du texte, l'un assez proche de notre citation, l'autre en revanche très éloigné, dans un effet de répétition-variation qui marque le basculement du comparant d'expression clichéique

¹⁹² Nous faisons écho à l'article de J.-P. Richard, « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, 2, 1972, p. 3-19.

¹⁹³ Si bien qu'on pourrait reconnaître la figure que la rhétorique appelle périéologie et que Rastier redéfinit comme une isotopie minimale où « un sème spécifique du substantif se trouve lexicalisé par l'adjectif », F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 132.

¹⁹⁴ Creuset synesthésique que nous retrouvons dans cet extrait très suggestif, où le miel se lie au souvenir des cloches et des après-midis d'été à Combray : « le son doré des cloches ne contenait pas seulement, comme le miel, de la lumière, mais la sensation de la lumière et aussi la saveur fade des confitures (parce qu'à Combray il s'était souvent attardé comme une guêpe sur notre table desservie) » III, *PR*, 591 (nous soulignons).

¹⁹⁵ Voir sur ce point les analyses de M. Verna, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern, Peter Lang, 2013, ch. 5 « Résurrection. Des pierres au miel ».

épisode à équivalait d'une impression poétique et à motif symbolique de l'œuvre. Pendant le mariage de la fille du docteur Percepied, le héros observe la duchesse suivre l'office depuis la chapelle de Gilbert le Mauvais, « sous les plates-tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant » (I, CS, 172). Bien plus tard, à Venise, le héros foulera le pavé en mosaïques de Saint-Marc et contempera la même action déformante, “attendrissante” du temps sur les surfaces de pierre d'une église qui a l'air « d'être construite dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles » (IV, AD, 224). Même si le mot « miel » n'apparaît explicitement que dans l'occurrence de *Du côté de chez Swann*, sa présence est visible en filigrane, sous le substantif « cire », et surtout dans le terme technique « alvéoles », qui figure significativement dans les deux textes et signale cette fois moins l'évasement de la pierre que le durcissement spéculaire du miel, inscrit dans la dynamique parfaitement cohérente du transfert analogique¹⁹⁶. Le temps a ainsi fait son œuvre : d'une matière coulante, débordant en dehors de ses contours, nous sommes passés à la cire malléable mais compacte des arcades alvéolées de Venise, tout comme le héros a traversé les époques informes de sa vie pour arriver maintenant au seuil de la vocation et de l'œuvre qui les compactera dans une construction homogène et solide.

Le paragon renaît ainsi à une vie nouvelle puisque le texte, loin de s'arrêter aux connotations superficielles et communes, l'intègre à son tissu et en fait un point névralgique d'où s'irradient de multiples trajectoires signifiantes. De par sa consistance à la fois épaisse et fluide, le miel s'avère ainsi la matière la plus propice à figurer le double effet liquéfiant et agrégeant du temps, le mouvement réversible et chiasmatisque de dilution (la pierre coulante) et de compacité (les alvéoles de cire) que le héros retrouve à Venise après l'avoir observé auprès des inscriptions gothiques qui fleurissent le « pavage spirituel » de l'église de Combray, lequel donne à voir aussi, en sus mais aussi à travers le cliché de la comparaison, une représentation symbolique, autoréflexive¹⁹⁷, de l'écriture proustienne et de sa texture métaphorique, qui crée un agrégat synthétique et homogène, miel nourrissant et dense, de la fusion des disparates¹⁹⁸.

Le travail de brassage et de re-création que l'écriture proustienne accomplit sur le contenu formel et substantiel

¹⁹⁶ L'entrée « alvéoles » du TLFi indique en effet que le mot désigne les cavités fabriquées par les abeilles et qui forment le gâteau de cire mais également des « Dépression à la surface de certaines roches » ou des « Cavité où s'encastre une chose ». Dans une ébauche du cahier 35, citée par Richard Bales (*Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, 1975, p. 62), nous retrouvons une troisième version du rapprochement, où Proust recourt plus abondamment que dans les autres variantes aux ressources rythmiques et paronymiques de la série adjectivale en position clausulaire « [...] les pierres tombales pareilles aux alvéoles d'un miel durci, doré et doux ».

¹⁹⁷ Anne Simon a noté à juste titre que la plupart des *ekphrasis* proustiennes n'ont rien à voir avec la *mimesis* mais sont porteuses d'un enjeu métalinguistique, consistant à « inscrire dans la fiction, de façon cryptée, les rouages et les mécanismes de sa manière d'écrire » (A. Simon, « Proust et la superposition descriptive », *BIP*, n. 25, 1995, p. 164). La description des pierres tombales présente ainsi, de façon voilée et au tout début du parcours du héros, l'un des symboles fondateurs de la création scripturale et de la vocation : le grimoire historié dessiné par les impressions obscures que l'écrivain parviendra à déchiffrer dans son œuvre. Sur ce point, voir les remarques éclairantes de L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, *op. cit.*, entrée « chœur ».

¹⁹⁸ Le lien symbolique entre les pierres tombales et le processus d'écriture apparaît aussi en creux dans cette lettre à Antoine Bibesco, qui nous semble éclairer indirectement un autre sens de l'adjectif « douces », motif de notre comparaison ; l'adoucissement subi par les pierres reflèterait l'effet d'apaisement et de calme qu'envahit l'écrivain une fois qu'il a réussi à enfermer leur essence dans une phrase écrite : « si par exemple, même sans aller au fond de l'impression que m'ont donnée les pierres tombales, j'avais sur les plates-tombes pris des poses, exécuté des mouvements désordonnés cela frapperait, on dirait qu'il y a là quelque chose d'original. Mais mon impression approfondie, éclaircie, possédée, je la cache à côté de quinze autres sous un style uni où j'ai foi qu'un jour des yeux pénétrants la découvriront. Et d'heures exaltées il ne reste qu'une phrase, parfois qu'une épithète, et calmes. », *Corr.*, t. XI, p. 235-236.

des expressions stéréotypées – que ce soit à travers une déconstruction du cadre figé, comme nous l’avons vu en (69), ou bien à l’aide du réseau d’influences sémantiques et diégétiques qui s’instaurent dans le contexte proche ou éloigné – prouve que même les unités langagières les plus communes, les associations lexicales les plus impersonnelles peuvent assumer chez Proust une densité connotative inouïe, acquérir de nouveaux strates de signification et révéler des racines multiples qui les ancrent au sol fertile du texte.

S’il s’avère donc que même les comparaisons métaphoriques les plus lisibles, où le versant figuré du motif sylleptique se voit re-concrétisé par un comparant attendu et prototypique, réservent des trésors insoupçonnés, que se passe-t-il lorsque Proust exploite pleinement le potentiel figuratif libéré par la concaténation d’hétérogènes, ainsi que par l’imbrication de la métaphore dans la comparaison¹⁹⁹, et cible, par-delà l’intention descriptive, la pure suggestion poétique des images ? Deux choses, essentiellement : le décalage isotopique au sein du nœud métaphorique *SNI+Sv/être Adj* sera plus sensible, quoique jamais outré, et le comparant concret moins prévisible, tout en étant admis par les contraintes sélectionnelles du motif. Ainsi, dans (73) et (74) :

(73) [...] *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**. (I, CS, 82)

(74) Ici, elle [la lumière du soleil] épaississait comme des briques, et, **comme une jaune maçonnerie persane à dessins bleus**, cimentait grossièrement contre le ciel *les feuilles des marronniers*, là au contraire les détachait de lui, vers qui elles crispaient leurs doigts d’or. (I, CS, 415)

les comparaisons constituent le procédé stylistique par le biais duquel Proust donne une démonstration scripturale, “en action”, de l’une des découvertes esthétiques majeures que la matinée Guermantes, à la fin du *Temps retrouvé*, réservera à son narrateur, à savoir que chaque impression est un creuset « de sensations multiples et différentes », et que donc « une heure n’est pas qu’une heure, c’est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats » (IV, TR, 468). C’est en effet la plénitude d’un instant, d’une nuance chromatique et d’une atmosphère à la fois extérieure (se produisant au dehors) et intérieure (recréée du dedans) que l’écriture restitue dans ces deux occurrences. D’une part, il s’agit de capturer une entité aussi éphémère qu’un reflet, un rayon de soleil qui se glisse obstinément entre les volets clos de la chambre combraysienne et dont l’évanescence se voit matérialisée, agglutinée dans l’ajout quasi hyperbatique d’un comparant animal ; celui-ci est certes imprévu, mais son apparition s’avère tout de même annoncée, moins par l’adjectif isotopique « immobile » (dont le spectre sémantique, repris d’ailleurs par le caractérisant « posé », n’implique pas forcément la sélection du papillon) que par l’attribution métaphorique au comparé abstrait de l’objet direct

¹⁹⁹ Nous rappellerons que l’imbrication des deux figures-sœurs observable dans le cadre de la comparaison métaphorique asymétrique reflète, au niveau du syntagme, du *translatum*, la solidarité et la complémentarité de la métaphore et de la comparaison dans le dispositif théorique de *translatio* que Proust nomme « métaphore » et dont cet exemple fournit, entre autres, une mise en œuvre magistrale : « une âme personnelle le reliait [le tabouret de soie] secrètement à la lumière de deux heures de l’après-midi, différente de ce qu’elle était partout ailleurs dans le golfe où elle faisait jouer à nos pieds ses flots d’or parmi lesquels les canapés bleuâtres et les vaporeuses tapisseries émergeaient comme des îles enchantées ». (I, CS, 530) La *translatio* consiste ici à prêter au salon de Mme Swann l’apparence d’un golfe peuplé d’îles, et s’appuie sur un *translatum* où le tressage métaphorique de lexies indexés sur l’isotopie marine (« golfe », « flots », « bleuâtres », « vaporeuses », « émerger ») est parachevé sur un point d’orgue par la comparaison qui met un terme à l’essor des expansions relatives.

concret « ailes jeunes »²⁰⁰. D'autre part, les efforts descriptifs se concentrent sur le rendu des modifications que la lumière du couchant imprime aux silhouettes des marronniers, modifications que les sens en éveil du narrateur (on aura noté le ton lyrique du passage, soutenu par l'antéposition du deuxième comparant, la personnification de sujets abstraits ainsi que par l'emploi du cliché « doigts d'or »²⁰¹) perçoivent comme une solidification, un épaississement des contours des feuilles sur le fond azuré du ciel. C'est pourquoi les deux comparants qui sollicitent le sens propre des motifs métaphoriques – lesquels anticipent déjà la transformation de la lumière en ouvrier-maçon – sont indexés sur une isotopie très dense de la maçonnerie et sont d'autant plus surprenants que l'abondance des détails chromatiques (le rouge des briques, les arabesques jaunes et bleus) et caractérisants (la touche orientale et précieuse introduite par le qualificatif « persane ») les particularise et les situe de ce fait aux antipodes d'un prototype à valeur générale, immédiatement disponible. Le contrepois réel et référentiel fourni par les comparants « cimente » la vision métaphorique sans pour autant atténuer la force évocatrice et poétique d'une description foncièrement anti-mimétique, où le spectacle visible n'est en réalité que le résidu méconnaissable du « retentissement intérieur »²⁰² qu'il provoque chez le narrateur.

S'il n'est pas incorrect d'affirmer que lorsque les ressources de la comparaison métaphorique asymétrique sont mises au service de la traduction d'impressions ténues, éveillées par des variations de lumière, la prose proustienne s'expose à la tentation d'une écriture artiste à la manière des Goncourt ou de Huysmans, ces exemples prouvent néanmoins qu'à une relative communauté d'intentions – rendre le vacillement fugace de la sensation, sonder avec finesse les plus petites modifications chromatiques et lumineuses dans l'instant où elles se produisent, pratiquer un effeuillage de l'objet perçu – ne s'allient pas les mêmes moyens stylistiques. Aucun déraillement expressif, aucun abus de termes insolites, aucune violation flagrante des règles de dérivation grammaticale chez Proust ; au contraire, c'est à travers une construction maîtrisée, une progression presque pilotée de l'image, à travers l'emploi d'un lexique courant mais en même temps renouvelé grâce aux correspondances sémantiques inédites qui se nouent par irradiation dans la phrase, que l'écrivain extériorise le travail d'approfondissement intérieur d'un visible qui est pour lui déjà, de façon primordiale, lisible²⁰³.

²⁰⁰ Surdétermination cotextuelle à laquelle s'ajoute un soubassement de type culturel : l'image du papillon posé dans le coin du carreau s'inspire en effet du papillon que le peintre Whistler apposait souvent en guise de signature dans ses tableaux, comme nous le révèle un brouillon du cahier 38 : « Se détachant sur le gris doux et informe de la mer, un papillon immobile au revers extérieur du vitrage que je crus un instant être dans ma chambre, apposait au bas de ce vrai tableau de Whistler que me présentait ma fenêtre la signature favorite du maître de Chelsea. » (II, *Esquisse LIII*, p. 962).

²⁰¹ Cette locution est le lieu d'un autre renouvellement du cliché, car elle transpose dans la lumière chaude et dorée du couchant l'image de « l'aurore aux doigts de rose » d'Homère. Toute la description d'où nous avons extrait notre citation est d'ailleurs une appropriation très personnelle et suggestive du *topos* romantique du coucher de soleil, que Proust réinvestit grâce surtout à la puissance de son style, où a lieu la fusion éminemment impressionniste des contours dans une teinte chromatique dominante, en l'occurrence le rouge et ses modulations. C'est de cette façon qu'il peut s'approprier le lieu commun sans risque de tomber dans la banalité qu'il reproche gentiment à son ami Gabriel de la Rochefoucauld : « Quelquefois, on aimerait que la couleur y fût rendue avec plus d'originalité. Il est très vrai que le ciel est incendié au couchant, mais enfin ç'a été trop dit, et la lune qui éclaire discrètement est un peu terne », *Corr.*, t. IV, p. 334.

²⁰² N. Aubert, « La pensée-paysage », conférence tenue le 22 novembre 2013 à Oxford, dans le cadre du cycle « Proust : la pensée, l'émotion, l'écriture » organisé par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS/CNRS), vidéo disponible sur le site <https://www.youtube.com/watch?v=ZHcyCeG7k98>.

²⁰³ Voir A. Simon, « La série descriptive chez Proust », art. cit., p. 165.

Avant de formuler quelques remarques à propos des entorses de nature syntaxique relevées dans le cadre des comparaisons métaphoriques asymétriques, nous voudrions revenir brièvement sur la question de la prévisibilité du comparant et sur le lien de nécessité sémantique qui l'unit au motif sylleptique de la comparaison. Nous avons souligné à plusieurs reprises que dans nombre de réalisations la sélection du comparant est déjà inscrite dans le contenu sémantique du verbe ou de l'adjectif qui le précède et dont il réactive une des acceptions non figurées, en contrebalançant ainsi l'acception métaphorique que le motif assume par rapport au comparé ; nous avons montré également que c'est en fonction de l'ampleur du spectre sémantique du motif que le comparant aura ou bien le statut d'un étalon imposé par les contraintes combinatoires du lexique, ou bien ne sera que l'un des prédicables-types choisi *ad libitum* au sein d'un paradigme plus vaste. Dans les deux cas, pourtant, l'interprétation s'appuie sur une motivation sémantique intérieure au rapport d'analogie construit ; pour mieux le dire, le comparant représente l'élément – unique ou sélectionné parmi d'autres, plus ou moins attendu – susceptible d'actualiser le sens propre du motif et présentant les propriétés, isolées par le locuteur dans le comparé, sur lesquelles va se fonder la relation de ressemblance. Or, il est intéressant d'observer que la nécessité sémantique et isotopique au fondement du lien entre motif et comparant dans les réalisations asymétriques que nous traitons ici est beaucoup moins déterminante et devient même un facteur secondaire lorsque l'analogie repose sur une motivation extérieure, de nature métonymique. La superposition entre métaphore et métonymie dans de nombreuses images proustiennes a été traitée exhaustivement par Gerard Genette, et nous ne reviendrons pas sur ses conclusions. Notre intention est plus simplement de montrer que si le travail imaginatif et cognitif qui aboutit au choix de tel ou tel comparant est influencé par un phénomène de contiguïté, spatio-temporelle ou autre, le sémantisme du motif et les options sélectionnelles qu'il impose ne seront plus les seuls critères à déterminer la prévisibilité de *SN2*. Comme on peut le voir dans les deux occurrences ci-après :

(75) Quand après la messe, on rentrait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thiberzy déjeuner avec nous, on avait devant soi *le clocher* qui, doré et cuit lui-même **comme** *une plus grande brioche bénie*, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu. (I, CS, 64)

(76) [...] voilà qu'à ces rêves de tempête dont j'avais été rempli tout entier, ne souhaitant voir que des vagues accourant de partout, toujours plus haut, sur la côte la plus sauvage, près d'*églises escarpées et rugueuses* **comme** *des falaises* et dans les tours desquelles criaient les oiseaux de mer [...] (I, CS, 379)

la saturation, au moyen de comparants assez insolites tels que « brioche bénie » et « falaises », des virtualités analogiques mises à disposition par l'appariement du comparé aux motifs adjectivaux dépend bien moins d'exigences combinatoires strictes – un grand nombre d'entités prévoyant dans leur palette sémique les traits /cuit/ ou /rugueux/ – que d'une relation associative catalysée dans l'esprit du narrateur par la proximité spatio-temporelle, psychologique ou réelle, entre l'objet qu'il s'agit de représenter et le repère choisi à cet effet. Ce dernier est donc à la fois surprenant et attendu, dans la mesure où il n'est pas immédiatement déductible du sémantisme des adjectifs, mais se voit surdéterminé par l'arrière-plan métonymique qui le motive. Dans (75), l'ancrage du comparant dans l'environnement diégétique du comparé²⁰⁴ est explicité à l'aide d'indices textuels

²⁰⁴ Genette propose en effet pour ces analogies à fondement métonymique la désignation de « métaphore diégétique », dans le sens où « leur “véhicule” est emprunté à la diégèse, c'est-à-dire à l'univers spatio-temporel du récit. ».

comme le pronom anaphorique à valeur de renforcement « lui-même », annonçant l'échange mutuel de propriétés entre le clocher et la pâtisserie, et surtout le comparatif absolu qui gradue *SN2* (« une plus grande ») et signale l'implication triangulaire entre la brioche "réelle" achetée par Théodore et la brioche virtuelle, transposition gigantesque de la première, à laquelle est comparé le clocher.

Même si de telles "béquilles" syntaxiques sont absentes dans la deuxième comparaison, il n'est pas difficile de saisir que si l'imagination fervente du narrateur isole, entre autres possibles, l'entité « falaises » pour spécifier l'apparence grossière et rude des églises normandes, c'est en raison d'un véritable processus de contagion par voisinage, lequel suggère l'analogie et supprime ainsi toute démarcation entre comparé et comparant. Les falaises se projettent sur la représentation des églises parce que celles-ci sont construites sur leurs sommets et entaillées dans leur pierre, dans une collusion, une « promiscuité »²⁰⁵ qui – si elle ne se manifesterait pas d'emblée au héros lorsqu'il visitera enfin le pays réel – sera cautionnée et légitimée après-coup par la vision poétique des tableaux d'Elstir²⁰⁶.

À ce phénomène bien connu de légitimation de l'analogie grâce au lien de contiguïté spatiale entretenu par les comparandes, commun à la plupart des exemples analysés par Genette, peuvent s'ajouter d'autres types de liens métonymiques, plus subtils, soulignant ultérieurement l'originalité du comparant vis-à-vis d'un motif qui l'inclut dans sa sphère sémantique mais ne l'appelle pas forcément :

(77) D'autres fois encore, aux *premières cloches d'un couvent voisin*, rare **comme** les *dévotes matinales*, blanchissant à peine le ciel sombre de leurs giboulées incertaines que fondait et dispersait le vent tiède, [...] (III, *PR*, 590)

(78) Il [Charlus] avait pris l'habitude de crier très fort en parlant, par nervosité, par recherche d'issue pour *des impressions* dont il fallait – n'ayant jamais cultivé aucun art – qu'il se débarrassât, **comme** un *aviateur de ses bombes*, fût-ce en plein champ, là où ses paroles n'atteignaient personne [...] (IV, *TR*, 378)

Dans l'occurrence (77), la comparaison présente une structure en boucle très solide, qui s'ouvre et se referme sur deux épithètes, « premières » et « matinales », dont la distribution syntaxique en chiasme se double d'un croisement de nature sémantique, à l'origine d'un effet d'hypallage réciproque²⁰⁷ qui fait affleurer la relation

G. Genette, « Métonymie chez Proust », art. cit., p. 48.

²⁰⁵ « J'avais l'illusion que cette promiscuité avec les flots devait matériellement, à mon insu, faire pénétrer en moi la notion de leur charme ». (II, *JF*, 304).

²⁰⁶ Genette parle dans son étude d'un « fétichisme du lieu » qui constitue certes une illusion appartenant à l'âge des croyances, et comme telle à rectifier, mais « qui n'en est pas moins, sans doute, une donnée première de la sensibilité proustienne », G. Genette, « Métonymie chez Proust », art. cit., p. 46. En revanche, si les peintures d'Elstir confortent, plus tard, les rêves façonnés par l'imagination du héros, on peut dire tout autant que ceux-ci constituent une anticipation de la vision impressionniste du peintre, déjà maîtrisée, même si à un niveau inconscient, par le héros, comme le confirme le début de la description des *Creuniers* : « "Tenez, à propos de cathédrales" dit-il en s'adressant spécialement à moi [...] je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme une d'une grande falaise, d'une grande levée des pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. », II, *JF*, 254.

²⁰⁷ Voir F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 137. La caractérisation la plus normale serait en effet « cloches matinales » et « premières dévotes », même si la nature relationnelle de l'adjectif matinal admet deux lectures : « qui se produit au matin » et « qui se lève de bon matin » (voir TLFi, entrée homonyme), polysémie qui rend donc moins impropre l'application de cet adjectif au comparant. Un souvenir de la description de la chambre de Léonie à Combray, où les odeurs qui y flottent sont qualifiées, entre autres, de « lingères, matinales et dévotes » (I, *CS*, 49) confirme non seulement la corrélation étroite entre ces deux adjectifs dans l'esprit de Proust, mais invite presque à penser que le fait de se lever au petit matin constitue pour lui, qui au contraire dormait pendant la journée, un emblème de dévotion, ou bien ne puisse être motivé que par elle ! Nous renvoyons à un avant-texte du cahier 53 pour une variante plus explicite

métonymique sous-tendant le rapprochement. Il est évident que c'est premièrement sur le lien de cause à effet qui unit l'appel des cloches, annonçant l'office du matin, aux dévotes qui en sont les destinataires, que s'appuie la sélection du comparant et la construction de l'analogie nominale, plutôt que sur une identité dérivant de la co-possession de la propriété exprimée par le qualificatif /rare/ ; la valeur syllepse de ce dernier, ainsi que sa fonction de *tertium comparationis*, finissent presque par passer au second plan, offusquées par la force suggestive et l'évidence du rapport aussi logique que surréel tissé entre les comparandes. Le syntagme comparant de (78) affiche, quant à lui, un degré encore supérieur d'imprévisibilité. Bien qu'il soit isotope par rapport au motif et qu'il illustre par une représentation efficace et concrète, renforcée par la structure proportionnelle marquant une identité de fonction (les impressions sont pour Charlus ce que les bombes sont pour l'aviateur), les épanchements velléitaires du baron, sa connotation militaire appuyée ferait sans doute l'effet d'une détonation à l'intérieur du paragraphe si elle n'était motivée par une contingence d'ordre diégétique, relative à la chronologie interne du roman. Cette remarque constitue en effet un commentaire interstitiel aux propos qu'échangent le héros et Charlus au cours de leur promenade nocturne dans les rues de Paris pendant la guerre ; non seulement le conflit est le sujet central de la conversation, mais celle-ci se déroule en plus sous un ciel menaçant, éclairé de temps à autre par les projecteurs des avions de chasse²⁰⁸. L'irruption de l'Histoire au cœur de l'histoire justifie ainsi le choix de caractériser l'explosion affective stérile du baron, tragique célibataire de l'art, au moyen d'un comparant qui ne constitue nullement un prototype du verbe « se débarrasser » mais qui s'impose comme un réflexe conditionné, appelé par l'environnement spatio-temporel de la fiction.

Pour en venir maintenant aux altérations d'ordre syntaxique pouvant affecter la structure canonique des comparaisons métaphoriques asymétriques, ou bien concerner l'orientation sens figuré → sens propre de l'interprétation de la syllepse, nous précisons d'emblée que, tout nombreux qu'ils soient aussi dans cette sous-classe, les écarts les plus significatifs s'observent toujours au niveau du comparant et/ou du motif mais ils ne diffèrent pas, dans leurs manifestations discursives, des cas analysés dans les autres sous-catégories. Les manipulations les plus récurrentes que nous avons enregistrées touchent la place et l'extension des deux constituants susmentionnés et consistent en des phénomènes de déplacement ou d'amplification, véritables constantes des comparaisons de la *Recherche* et participant de la dynamique expansive, foisonnante, qui alimente la phrase proustienne. Les effets ciblés et répercussions stylistiques de ces modifications ayant déjà fait l'objet de remarques dans les sections consacrées aux comparaisons non motivées et non métaphoriques, nous ne reviendrons plus en détail sur chaque type d'entorse. Dans les prochains paragraphes il s'agira plus simplement de passer en revue, en guise de rappel, les principaux procédés dont Proust use pour bouleverser le déroulement linéaire binaire du rapprochement et – faisant fi de la concision qui distingue en général les comparaisons substantives, toutes variantes confondues – lui conférer volontiers une ampleur typique des formes phrastiques.

de notre citation, qui permet d'apprécier le processus de condensation et de resserrement métonymique que Proust fait subir à sa trouvaille analogique, voir III, *Esquisse VIII*, 1115.

²⁰⁸ Voir, IV, *TR*, p. 343-380.

Le déplacement du comparant coïncide, en règle générale, avec son interpolation abrupte au milieu d'un verbe composé, ou avec son antéposition à la tête de la structure comparative, dans le poste occupé normalement par le comparé. Dans le premier cas, l'anticipation de *SN2* crée une coupure entre le participe et son auxiliaire recteur, comme en (79) :

(79) J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans *l'organisme défaillant et sacré* que j'avais, **comme** un temple, construit *expressément pour elle* [...] (I, *JF*, 537-538)

où la segmentation ternaire provoquée par l'insertion médiane du syntagme comparant ménage un point d'acmé dans la progression mélodique, sans cela neutre, de la phrase et marque une pause intonative entre l'inflexion montante de la protase (« dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais ») et la partie descendante de l'apodose ; le retardement du participe, support du *tertium comparationis*, crée un effet de suspens qui fissure l'unité du noyau isotopique, non figuré, de la comparaison et rend en même temps moins immédiat le repérage de l'allotopie entre le comparé et le verbe plein différé.

Lorsque le comparant se trouve antéposé et en vient à correspondre au thème de l'énoncé comparatif, la diversion est encore plus surprenante : non seulement le repère désactualisé précède, dans la succession syntagmatique, l'entité dont il est censé approfondir et clarifier la représentation, mais, s'agissant de configurations asymétriques, la caution authentifiante que le comparant concret apporte pour rééquilibrer le pendant métaphorique de la comparaison intervient avant même qu'on ait perçu l'impertinence entre *SN1* et le motif verbal :

(80) et le feu cuisant **comme** *une pâte les appétissantes odeurs* dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin [...] (I, *CS*, 49)

De ce fait, le décodage de la syllepse suit une orientation inverse, car l'on part du syntagme de sens propre pour atteindre, ou plus exactement pour découvrir après-coup, l'appariement métaphorique, ce qui oblige l'interprète à réajuster ses inférences et à s'aviser rétroactivement de la duplicité du motif, comme nous le verrons en analysant les occurrences de la section suivante.

Si dans ce dernier exemple le recours à l'ordre marqué et à l'antéposition du comparant pourrait être dicté aussi par le principe « court avant long », soit la règle syntaxique qui veut que les éléments les plus courts soient placés avant les plus longs – le comparant « une pâte » étant en l'occurrence un syntagme simple, alors que le comparé est expansé à sa gauche par une épithète²⁰⁹ et à sa droite par deux subordonnées relatives coordonnées – il est bien plus probable que le déplacement du pôle formé par *comme SN2* constitue pour Proust une occasion propice pour amplifier et accroître par une abondante surnourriture le substantif-échantil :

(81) [...] la fenêtre dont nous avons baissé le rideau qui ne remplissait pas tout le cadre de la vitre, de sorte que le soleil pouvait glisser sur le chêne ciré de la portière et le drap de la banquette (**comme** *une réclame beaucoup plus persuasive pour une vie mêlée à la nature que celles accrochées trop haut dans le wagon*,

²⁰⁹ Nous constatons en revanche un ordre marqué à l'intérieur du syntagme comparé, car l'épithète « appétissantes » devrait, en raison de sa longueur, suivre le substantif « odeurs », plus bref. L'antéposition s'explique ici par le ton mi-lyrique, mi-nostalgique qui marque ce morceau de prose poétique évoquant le souvenir de la chambre de tante Léonie.

par les soins de la Compagnie, et représentant des paysages dont je ne pouvais pas lire les noms) la même clarté tiède et dormante qui faisait la sieste dans les clairières. (II, JF, 12)

Comme nous l'avions déjà observé dans les autres cas de dilatation hypertrophique du comparant, la symétrie et le lien relationnel étroit qui enserme habituellement les constituants dans l'état de la configuration en *comme* volent ici en éclat. Malgré la tentative de confiner l'excroissance dans les bornes d'une parenthèse, la phrase se voit fortement perturbée dans son déroulement par ce syntagme démesuré et tout à fait singulier, car il enchâsse une comparaison mettant en regard une entité virtuelle (une réclame quelconque, indéfinie, prônant la vie dans la nature) et une entité "réelle" (les réclames effectivement présentes dans le wagon) qui est source d'un empiètement curieux entre l'ici, le plan diégétique où évolue le héros, et l'ailleurs, l'univers extradiégétique et atemporel où se situent les comparants évoqués. Si bien que l'on peine à reconstruire la structure comparative métaphorique et à reconnaître qu'à l'origine le rapprochement ne concerne que deux substantifs (« clarté tiède et dormante », « réclame ») et vise à faire apparaître une analogie entre la lumière du soleil qui filtre dans le wagon et la réclame, analogie sous-tendue par le fait que toutes les deux, à leur manière, éveillent un désir de grand air et de nature.

Le procédé d'amplification par grossissement interne qui caractérise cette occurrence nous donne l'opportunité de rappeler que celui-ci n'est pas le seul moyen par lequel Proust bafoue le principe de concision et de lisibilité propre aux comparaisons substantives. Les configurations métaphoriques montrent, elles aussi, que l'expansion du comparant peut s'opérer à travers la technique bien connue de duplication de segments fonctionnellement homologues, juxtaposés par adjonction (82) ou par disjonction (83) :

(82) Chaque sous-groupe un peu raffiné avait *le sien [salut de présentation]*, qu'on se transmettait des parents aux enfants **comme** *une recette de vulnérable et une manière particulière de préparer les confitures.* (II, CG, 738)

(83) Tout à coup, tombant **comme** *le marteau du commissaire-priseur*, ou **comme** *un oracle de Delphes, la voix de l'Ambassadeur* qui vous répondait vous impressionnait d'autant plus que rien dans sa face ne vous avait laissé soupçonner le genre d'impression que vous aviez produit sur lui, ni l'avis qu'il allait émettre. (I, JF, 444)

La différence la plus importante entre les deux variantes réside à notre avis en ce que la coordination par la conjonction additive « et » implique une succession linéaire d'entités de même rang, un ajout sur l'axe horizontal, les deux comparants choisis étant quasi-synonymes et fournissant à la représentation du comparé deux éclairages différents dans les termes mais équivalents dans le fond. En revanche, la particule disjonctive « ou » indique de façon plus nette un mouvement d'autocorrection (simulé plutôt qu'effectif), de retour en prise directe sur la comparaison en train de se construire ; elle marque une alternative entre deux repères très hétérogènes mais situés sur un pied d'égalité et présentés comme interchangeables²¹⁰, lesquels dessinent deux trajectoires analogiques parallèles qui affinent, ou compliquent, par un jeu de diffraction l'image du comparé.

²¹⁰ Leur accollement et leur co-existence sur le plan syntagmatique sont souvent source d'ironie, comme dans notre citation, où les comparants offrent deux visions incompatibles, et pour cela burlesques, de la voix profonde de l'ambassadeur, car ils mettent sur le même plan le prosaïsme et le mythe, une transaction marchande et une prophétie solennelle, les uns profanant les autres, et synthétisant admirablement l'essence du personnage de Norpois.

Pour ce qui a trait aux modifications qui intéressent le motif sylleptique de la comparaison, nous signalerons en bref que les phénomènes de déplacement reposent essentiellement sur l'adoption d'une structure marquée où le verbe se voit antéposé à la tête du syntagme – dans une démarche d'occultation et de dévoilement progressif de l'objet thématique de la description soutenant parfois l'orchestration d'un effet de clause²¹¹ –, ou bien reculé en fin de phrase, ce qui contribue à mettre en valeur l'analogie nominale et à retarder l'explicitation du *tertium comparationis*²¹².

Il convient toutefois de poser un regard plus attentif sur les répercussions que la duplication d'un motif de nature adjectivale peut entraîner au niveau de la structure métaphorique asymétrique et de l'articulation de la syllepse. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, l'agencement du motif en binômes ou séries adjectivales concerne aussi les comparaisons non métaphoriques, mais là les enjeux interprétatifs engagés sont moins déterminants, dans la mesure où chaque qualificatif est isotope et forme un syntagme tout à fait recevable aussi bien avec le comparé qu'avec le comparant. Dans les configurations métaphoriques, en revanche, il devient intéressant de s'interroger sur le mode de manifestation de la syllepse et sur l'orientation de son décodage dans le cotexte, c'est-à-dire si tous les qualificatifs en facteur commun recèlent à la fois, et en bloc, un sens figuré du côté du comparé et un sens propre du côté du comparant, ou bien si leur distribution sylleptique est plus complexe. Les deux cas de figure sont possibles ; dans (84) :

(84) et même dans un nom au premier abord aussi individuel que le lieu, comme le nom de Pennedepie, où les étrangetés les plus impossibles à élucider par la raison me semblaient amalgamées depuis un temps immémorial en *un vocable vilain, savoureux et durci comme certain fromage normand*, je fus désolé de retrouver le *pen* gaulois qui signifie « montagne » et se retrouve aussi bien dans Pennemarck que dans les Apennins. (III, SG, 484)

la série ternaire forme un agglomérat sylleptique compact et « unidirectionnel », car chacun des trois qualificatifs s'avère clairement allotope et incongru par rapport à son référent de gauche, soit le substantif « vocable » – comparé du rapprochement et renvoyant par anaphore au toponyme « Pennedepie » – mais entièrement isotope par rapport au référent de droite. L'illusion cratyléenne du héros a donc investi le nom normand des propriétés définitoires du fromage typique de la région où se situe le lieu géographique, si bien que la valeur sylleptique que les épithètes assument dans l'économie de la comparaison peut être interprétée comme l'effet corollaire d'un transfert de caractérisation sous le mode d'une hypallage. La balance métaphorique penche ainsi en bloc, et sans hésitation possible, du côté du comparé (un nom de lieu n'étant pas, en bonne logique, durci ou savoureux) alors que le comparant restaure les combinaisons sémantiques attendues ; en plus, de par sa détermination concrète, terrienne²¹³, celui-ci met en évidence le fondement métonymique patent de l'analogie,

²¹¹ Voici deux exemples significatifs, caractérisés par un entassement des circonstanciels dans la zone thématique et par l'effet de probate que nous avons remarqué aussi dans l'occurrence (44), voir *supra* p. 272. Nous précisons par souci de correction que l'achèvement du paragraphe par une clause qui contient le comparé n'est avéré que dans la seconde citation : « À côté des voitures, devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés, que par son épiderme de plante. » ; « L'invisibilité des innombrables oiseaux qui s'y répondaient tout à côté de nous dans les arbres donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés. Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides. » (II, JF, 79)

²¹² « Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, *la mort, comme le sculpteur du moyen âge, l'avait couchée* sous l'apparence d'une jeune fille. » (II, CG, 641)

²¹³ On pourrait voir de l'(auto)ironie se mêler à la poésie dans cette évocation poétique du nom, car le décalage qui se

car l'assimilation projective du nom au fromage est surdéterminée par la contiguïté spatiale et l'appartenance des deux instances au terroir normand.

Inversement, dans les deux occurrences ci-dessous l'interprétation de la syllepse se complexifie, dans la mesure où son orientation n'est plus à sens unique mais dépend du degré de compatibilité que chaque qualificatif, pris isolément, présente vis-à-vis des deux substantifs auquel il se rattache²¹⁴ :

(85) Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante **comme** la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve ; [...] (I, *JF*, 625)

(86) Mais ces histoires dormaient dans les journaux d'il y a trente ans et personne ne les savait plus. Et ainsi le salon de la princesse de Guermantes était illuminé, oublié et fleuri, **comme** un paisible cimetière. (IV, *TR*, 527)

L'interprète est alors obligé de briser le flot compact de la série adjectivale et d'en isoler les constituants pour évaluer si le lien sémantique unissant chaque adjectif à ses deux supports nominaux est de nature isotopique ou allotopique, propre ou figurée. Dans (85), on s'aperçoit que les épithètes « tardive » et « alentie » caractérisent de façon pertinente le comparé, puisqu'ils spécifient la démarche alanguie de Mme Swann et l'heure avancée de la matinée où elle fait son apparition au Bois, mais ne peuvent guère être appliqués à l'entité comparante inanimée, bien qu'en vertu de son spectre large le premier qualificatif fasse aussi allusion, comme le précise l'expansion relative (qui ne s'ouvrirait qu'à midi) à l'éclosion de la fleur. Par conséquent, si l'on ne s'en tient qu'aux deux premières épithètes et que l'on prend comme point de départ le comparé, la syllepse se lit à l'inverse, en procédant d'abord du sens propre au sens figuré, même si l'antéposition du triplet et du comparant, en bouleversant le déroulement naturel de la phrase, ne permet pas de saisir tout de suite cette interversion. Au contraire, le troisième adjectif présente un comportement sylleptique exactement spéculaire, car les sèmes /luxuriance/ et /végétal/ dont il est porteur l'indexent sur la même isotopie que le comparant « fleur », duquel il se trouve d'ailleurs tout près, mais le rendent *a priori* incompatible, sauf si pris dans une acception figurée, avec un sujet humain ; d'où le rétablissement de la direction canonique de la syllepse, du sens métaphorique au sens propre, et le renforcement de la transfiguration florale d'Odette²¹⁵.

La même articulation composite s'observe dans l'exemple (86), où la première épithète pourrait à la rigueur s'appliquer sans impertinences significatives aux deux comparands, alors que l'agencement des deux dernières semble suivre un critère de proximité : « oublié » et « fleuri » sont métaphoriques par rapport au

creuse entre le comparé, foyer de rêveries, et le comparant, produit alimentaire grossier, est tout de même sensible et accentué même par la série adjectivale.

²¹⁴ Et plus la série adjectivale sera étendue, plus l'interprétation de la valeur sylleptique de chaque adjectif sera complexe et plus les croisements des orientations figuré/propre – propre/figuré se multiplieront, comme il arrive ici : « on apercevait par-delà les blés *les deux clochers ciselés et rustiques de Saint-André-des-champs*, eux-mêmes effilés, écaillés, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumeleux, **comme** deux épis », I, *CS*, 144.

²¹⁵ Ce qu'on pourra apprécier plus aisément si l'on rétablit un ordre syntaxique non marqué : « Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, Mme Swann apparaissait, tardive, alentie et luxuriante **comme** la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi ». Cette manipulation que nous avons opérée à des fins explicatives permet de mieux saisir l'effet dynamisant dans l'énoncé original, et le mouvement au ralenti que Proust cherche à obtenir à travers l'apparition différée du sujet thématique de la description, qui est aussi l'objet du désir du héros qui l'observe. C'est être encore une fois fidèle, par la syntaxe et le style, à l'émerveillement du regard, à la palpitation de l'attente, à une perception qui se nourrit, et nourrit à son tour, la croyance.

réfèrent le plus éloigné, soit le comparé, mais forment un syntagme recevable, ou presque²¹⁶, avec le substantif situé dans leur voisinage immédiat.

L'orchestration des qualificatifs syllepriques dans la comparaison s'avère ainsi sujet, nous semble-t-il, à un phénomène d'entrain par contiguïté, comme si Proust tendait – volontairement ou non – à “accorder” le dernier maillon de la chaîne adjectivale au champ sémantique du substantif réfèrent le plus proche, et ce dans une double visée : d'une part la préparation en sourdine du comparant et l'épanouissement graduel, mais d'autant plus plein, de l'analogie ; d'autre part, le resserrement horizontal, la concaténation des anneaux de la trame métaphorique qui transforme les phrases de Proust en ces « vastes surfaces, d'un miroitement monotone » admirées déjà chez Flaubert²¹⁷. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces aspects dans les deux prochaines sections, où nous serons confrontée à nouveau à cette accumulation vertigineuse de procédés figuratifs (comparaison, métaphore, hypallage, série énumérative adjectivale, syllepse) dans un même cadre syntaxique.

À propos d'accumulation vertigineuse, notre réflexion sur les entorses au cadre formel des réalisations asymétriques ne pouvait se conclure que sur un exemple emblématique et tout à fait *sui generis*, sur une comparaison rayonnante (au sens architectural du terme), bâtie à l'aide d'un processus de prolifération énumérative qui trouve, comme d'habitude chez Proust, dans les postes du motif et du comparant ses foyers d'élection, mais qui assume dans ce passage capital, situé vers la fin du *Temps retrouvé*, des proportions exceptionnelles :

(87) Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ; quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, **comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde**, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. (IV, TR, 610-611)

Le tour de force que Proust impose dans ce morceau à la structure comparative canonique est extraordinaire et représente aussi un *unicum* dans notre corpus : aucun autre exemple de comparaison dans la *Recherche*, que ce soit substantive ou phrastique, n'atteint une pareille étendue et une si grande complexité dans son développement. Observons d'abord la déformation que subit le cadre syntaxique : nous repérons un seul comparé, un seul point de départ, que l'on identifie avec le syntagme nominal simple « son livre » ; celui-ci se voit ultérieurement réduit dans son extension par la reprise anaphorique au moyen du pronom clitique « le »,

²¹⁶ L'adjectif « oublié » est en réalité métaphorique par rapport aux deux noyaux, car il s'applique normalement des sujets humains. Mais cette impertinence ne fait pas obstacle à la compréhension, puisqu'on décèle sans difficulté son épaisseur sylleprique : le salon actuel de la Princesse de Guermantes est un lieu *d'oubli*, car personne ou presque ne se souvient de ceux qui le fréquentaient autrefois et qui sont morts depuis longtemps, mais c'est aussi un lieu *qui oublie* les anciennes réputations, les trajectoires surprenantes et les différents échelons sociaux qu'ont occupés tout à tour ses membres d'aujourd'hui, lesquels n'auraient jamais pu y accéder quelques années plus tôt. « Le temps n'y avait pas seulement défait d'anciennes créatures, il y avait rendu possibles, il y avait créé des associations nouvelles » (IV, TR, 527)

²¹⁷ EA, p. 269.

mince et presque invisible pédoncule auquel se rattache une série en cascade de neuf motifs verbaux à l'infinif et de neuf syntagmes nominaux comparants, simples eux aussi (ils se composent toujours d'un nom précédé d'un déterminant indéfini), qui se suivent par juxtaposition asyndétique et désignent, comme d'habitude, des entités non référentielles et désactualisées.

Même si la configuration métaphorique asymétrique de la comparaison est globalement respectée, car chaque infinitif présente la duplicité syllephtique qui nous est désormais familière – et assume donc un sens figuré à l'égard du comparé (un livre ne pouvant pas, littéralement, être supporté, suivi ou vaincu) et un sens propre à l'égard du comparant co-isotope – cet exemple constitue, si l'on peut dire, une exception dans l'exception. Non seulement Proust diffracte la représentation du comparé en de nombreuses facettes à travers la multiplication des comparants, mais au lieu de maintenir le même pivot verbal et d'amplifier par ajouts successifs la seule partie nominale du noyau $SV+SN2$ (soit $SV+SN2_1, SN2_2, SN2_n$), ici le verbe en facteur commun varie à chaque nouvelle relance, et avec lui *le tertium comparationis*, de façon à cimenter ultérieurement le lien isotopique et à augmenter la prégnance sémantique des rapprochements proposés.

Ce faisant, la comparaison rebondit, à neuf reprises, vers une nouvelle trajectoire analogique et se développe en étoile ou en arborescence, où d'un seul centre (le substantif comparé) se départent en rafale neuf bras formellement identiques, soit $SV1+SN1, SV2+SN2, SV3+SN3, \dots, SV9+SN9$. De cet éclatement résulte aussi un effet de symétrie formelle – découlant de la répétition/variation du groupe syntagmatique formé par le motif verbal, le relateur *comme* et le comparant – qui d'une part confère au passage un rythme incantatoire, l'allure berçante d'un mantra, mais risque d'autre part de nuire à la cohésion relationnelle de la comparaison. L'attention du lecteur est en effet amenée à se concentrer sur le *tertium comparationis* et sur le sémantisme des substantifs comparants, alors que l'on est tout près de perdre de vue le comparé, d'autant plus que le lien anaphorique entre le clitique « le » et son référent textuel (« son livre ») se fait de plus en plus ténu à mesure que l'énumération s'allonge.

Cependant, ce déploiement de moyens, exceptionnel même pour Proust, et l'insistance avec laquelle le pôle droit de cette comparaison-monstre est mis en avant s'expliquent par l'ampleur et l'importance de l'enjeu narratif, explicité d'ailleurs au début du passage. Assuré enfin dans sa vocation par les épiphanies en chaîne de la matinée Guermantes, le narrateur doit à présent cerner de plus près les contours de l'œuvre d'art qu'il se sent enfin prêt à entreprendre, un projet qui s'annonce tellement inouï que sa description ne peut être tentée que par approximation (« pour en donner une idée ») et en cherchant des équivalents empruntés « aux arts²¹⁸ les plus élevés et les plus différents ». Pour ce faire, il n'a d'autre moyen que de se fier aux ressources heuristiques et au pouvoir explicatif de la comparaison, et plus particulièrement à sa forme métaphorique asymétrique ; comme il l'avouera lui-même quelques lignes plus loin, le narrateur a besoin de se représenter « mieux et plus matériellement » la « besogne » (IV, *TR*, 610) qui se profile devant lui, d'où le choix d'une structure comparative dans laquelle la rupture métaphorique produite par la syllepse dans le côté gauche du

²¹⁸ Le terme « art » nous paraît ici employé dans son sens étymologique de *ars*, qui désigne non seulement la *poiésis*, la création d'un objet dans le domaine littéraire, mais aussi l'art en tant que savoir-faire, en tant que *techné* transmissible, propre à un métier donné. Cette acception fait émerger le côté proprement artisanal, concret, presque manuel de la création que nous retrouvons dans le mot « labeur » utilisé dans le tour exclamatif du début et aussi dans certains comparants.

rapprochement exalte finalement le surcroît de matérialité et de connaissance concrète apporté par le comparant.

Cela dit, quelle image du livre – et de l'écrivain – les analogies nominales contribuent-elles à esquisser ? Contrairement à l'intention programmatique annoncée au début, dans la liste vertigineuse du narrateur deux comparants seulement sont effectivement empruntés à des arts, à des *technai*, desquelles la pratique du littérateur peut s'inspirer, à savoir la stratégie militaire et l'architecture. Le livre doit d'abord être préparé « comme une offensive », comme s'il s'agissait d'une manœuvre d'attaque qui demande de la part de l'écrivain-général une planification tactique, capable de réduire au minimum les aléas, mais qui en même temps soit assez souple pour permettre des changements, des déplacements ou l'insertion de nouveaux matériaux. Contrairement à ce que pourrait suggérer le comparant « offensive », l'accent est mis ici moins sur l'idée de combat à mener que sur l'envergure et la longueur de l'entreprise²¹⁹, ainsi que sur le rôle capital d'une préparation détaillée et d'une structuration sûre, aspect essentiel que souligne également la comparaison architecturale. Construire un livre comme une église ne revient pas à dire que le premier doit forcément refléter la forme plastique de la seconde, mais plutôt – comme l'implique aussi l'incidence intrapredicative du groupe comparant – qu'il doit être bâti de la même manière, selon l'esprit et les principes des anciens bâtisseurs. L'édifice littéraire, dans sa structure invisible mais omniprésente, par son jeu de correspondances et par son balancement parfait de pleins et de vides, doit ainsi recréer dans son essence la forme de l'église et aspirer à la même solidité architectonique, qui seule est gage de durée dans le temps.

Pour ce qui est des autres échantils mobilisés dans l'énumération, ils n'évoquent pas des métiers concrets ou des disciplines qui pourraient servir de modèle, mais définissent plutôt l'attitude et la conduite que l'écrivain doit tenir vis-à-vis de sa tâche. Ces analogies se laissent regrouper selon nous en deux ensembles distincts et partiellement antithétiques. D'une part, les syntagmes « le supporter comme une fatigue », « l'accepter comme une règle » et « le suivre comme un régime » dressent le portrait d'un écrivain soumis, accablé par une œuvre exigeante, voire despotique, qui s'impose à l'instar d'un impératif moral, et dont l'accomplissement requiert une grande constance et un véritable dépassement des limites de l'esprit et du corps, comme le soulignent les termes « supporter », « fatigue » et « régime ». D'autre part, le groupe formé par les verbes et comparants « le vaincre comme un obstacle », « le conquérir comme une amitié », « le suralimenter comme un enfant » et « le créer comme un monde » dessine un scénario opposé, celui d'un créateur combatif, engagé activement dans une lutte contre la créature qu'il a lui-même engendrée. L'ordre d'apparition de ces quatre dernières analogies montre bien comment, dans la progression de la série, on passe graduellement d'un ensemble de connotations négatives associées au livre – le livre-tyran qui tient l'écrivain sous son joug ou le livre-adversaire à battre – à l'image plus apaisée, maternelle, d'un livre à choyer, à ressourcer, et dont l'auteur serait non pas la victime, mais le père, voire le Père²²⁰. Les comparants esquissent donc une image composite, ambivalente et

²¹⁹ À ce propos, le mot « forces » dans le complément circonstanciel est à lire selon nous, encore une fois, de façon syllephtique, à la fois comme une métaphore lexicalisée participant de l'isotopie militaire (les forces sont les troupes à la disposition du général), que comme allusion à l'ensemble des ressources physiques et intellectuelles que l'écrivain doit mobiliser dans son activité créatrice.

²²⁰ Plusieurs expériences, rencontres et lectures du héros sont à l'origine de cette conception génésique de l'acte de création qui fait de l'artiste un Dieu qui enfante de nouveaux mondes : voir surtout l'épisode de la première visite à l'atelier d'Elstir (II, *JF*, 195), les réflexions sur la musique de Vinteuil (III, *PR*, 759-761) et sur les grands cycles

certainement non jubilatoire de l'œuvre et de l'activité créatrice, qui allie à la fois construction et destruction, euphorie et dysphorie, et où refait surface à tout moment la conscience des difficultés et des privations que comporte la réalisation d'une entreprise si vaste.

Notre commentaire a suivi jusqu'ici, par souci de clarté, la succession syntagmatique des comparants ; maintenant, il est temps de rassembler tous les fragments que cette comparaison kaléidoscopique nous offre du livre à venir du narrateur. Si l'on réfléchit, d'une part, à l'importance que les domaines de l'architecture et de l'art militaire jouent tant dans la vie de Proust que dans le parcours d'apprentissage esthétique du héros au cours du roman²²¹, et que l'on remarque d'autre part la similarité entre certains comparants et les termes que Proust emploie à plusieurs reprises, dans sa correspondance et ailleurs, pour parler de son attitude à l'égard de son œuvre²²², on se réjouira de constater que le tableau se recompose en une image limpide. Derrière l'article indéfini généralisant du début du passage (« un tel livre »), et la valeur prétendument universelle de ce morceau d'art poétique, placé significativement à la fin du roman, ne se profilerait pas, subrepticement, la silhouette d'un livre bien précis, le seul pour lequel les principes énoncés auraient vraiment cours ? Ce livre que le futur narrateur s'apprête à écrire ne coïnciderait-il pas avec le récit que le lecteur s'apprête à terminer, soit *À la recherche du temps perdu* ? Si cela était, dans notre comparaison métaphorique se nicherait l'une des nombreuses plages d'autoréflexivité qui émaillent le roman proustien, où l'auteur, sous le couvert du narrateur ou masqué derrière des formules faussement impersonnelles, opère un retour sur soi, sur sa propre démarche et nous livre les secrets de son art.

Au-delà de cette coïncidence, patente ou seulement probable, entre la *Recherche* et la représentation du livre à faire qui se dessine par le biais des comparants²²³, nous nous sommes arrêtée longuement sur cette dernière occurrence car elle montre de façon emblématique à quel point Proust "maltraite", étire et déforme à ses fins la structure formelle binaire, symétrique mais finalement très malléable, de la comparaison. Du cadre linéaire prototypique il ne reste en effet que peu de chose, sinon un comparé qui finit par être presque noyé,

littéraires de Hardy, Barbey et de Dostojevski (III, *PR*, 878-880).

²²¹ En ce qui concerne le héros, nous renvoyons d'une part aux pages du *Côté de Guermantes* où les conversations de Doncières avec Saint-Loup et ses amis révèlent au protagoniste la dimension esthétique et palimpsestique des opérations militaires et des batailles (II, *CG*, 410-414), et d'autre part aux évocations des nombreuses églises qui constellent son itinéraire existentiel et spirituel (l'église de Combray, lieu embu d'histoire et doté de la quatrième dimension du Temps, I, *CS*, 60-61) ; l'église-meule de Saint-André-des-Champs, archétype du gothique français, I, *CS*, 149) ; l'église de Balbec, tour à tour objet de croyances et de déception et aussi la petite église de Carqueville aux mouvantes parois de lierre, II, *JF*, 75). Au sujet de Proust, sa passion pour la stratégie militaire est connue et on en trouve des traces abondantes dans la correspondance (voir par exemple les lettres à R. Hahn du 21 novembre 1914 (t. XIII, p. 346), à Mme Catusse (t. XIV, p. 151) ou à L. Daudet, XIII, p. 336 et à E. Dreyfus, t. XV, p. 65), et il n'est sûrement pas besoin de rappeler sa passion fervente pour l'architecture religieuse du Moyen Âge, mûrie à la suite de lectures approfondies et de nombreux pèlerinages en Normandie et en Île-de-France, ainsi que le rôle que ses connaissances en la matière jouèrent pour la conception et la composition de son œuvre, y compris sur le plan symbolique. Sur ce point, voir surtout L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, *op. cit.*

²²² Un extrait d'une lettre de 1910 à Mme Catusse suffira pour s'en rendre compte : « À l'impuissance croissante de mes forces qui me fait toujours remettre au lendemain ce que je n'ai pu la veille, s'ajoute l'espoir d'avoir fini bientôt mon roman commencé et qui, depuis bien longtemps, me fait ajourner à sa terminaison la réalisation de chers projets dont je me promets la fête une fois qu'il sera fini. Mais l'œuvre s'allonge devant moi et mes forces diminuent. » (*Corr.*, t. X, p. 214). Voir aussi *Ibid.*, t. XI, p. 252 et t. XXI, p. 298.

²²³ Nous avons exposé ailleurs (voir notre article « Les deux livres à venir », *Revue d'études proustiennes*, n. 6, 2017-2, p. 293-325) nos doutes concernant cette coïncidence apparemment si nette entre le livre fictionnel et le livre réel, et y revenir excéderait le propos qui est le nôtre ici, de montrer l'exception syntaxique que cette comparaison constitue dans le cadre des formes non métaphoriques asymétriques.

submergé par un procédé de prolifération répétitive et de multiplication des comparants qui est exploité ici au maximum des possibilités consenties par la syntaxe. Et pourtant, jamais on n'a l'impression que cette ramification pourrait se poursuivre à l'infini et au gré de sollicitations adventices ; la comparaison suit sa course et s'enrichit dans le trajet de d'éléments nouveaux, mais pour n'atteindre que plus richement et plus pleinement le point d'arrivée.

En commentant les exemples de « métaphore réduite », terme par lequel sont désignés dans son ouvrage les comparaisons asymétriques que nous venons de traiter, Michel Murat affirme qu'il s'agit d'une figure « à la fois souple et efficace, où métaphore et comparaison s'appellent et s'annulent réciproquement au sein d'un énoncé qui peut être très bref, et qui est généralement “lisible” »²²⁴. Ce constat se voit-il confirmé ou infirmé par les exemples proustiens ? Le parcours d'analyse mené dans les pages précédentes nous invite à répondre à la fois par l'affirmative et par la négative. Nous avons essayé de montrer qu'en règle générale la lisibilité d'un rapprochement où le motif fonctionne comme un pivot sylleptique, cumulant un sens propre par rapport au substantif comparant et un sens figuré par rapport au substantif comparé, dépend aussi bien du degré d'incongruité du noyau métaphorique et, de façon plus déterminante chez Proust, de la solidarité plus ou moins étroite qu'unit le motif au substantif indexé sur son isotopie. Plus ce lien s'avère nécessaire (lorsque le verbe ou l'adjectif lexicalisent un sème inhérent de *SN2*), plus le comparant sera prévisible et l'issue de l'analogie annoncée. Si en revanche le spectre sémantique du motif est suffisamment large pour admettre plusieurs sujets virtuels, le choix du comparant ne pourra pas être expliqué par une motivation de stricte combinatoire sémantique, mais répondra à d'autres exigences et mettra surtout en lumière des liens plus subtils, d'ordre diégétique ou métonymique, qui constituent autant d'originalités proustiennes et contribuent à enraciner la comparaison dans le sol fertile de l'œuvre.

Cependant, les critères de lisibilité ou de prévisibilité du comparant sont menacés chez Proust d'une certaine fragilité, puisque nous avons vu que même des rapprochements à première vue banals, où l'écrivain semble puiser ses comparants dans le réservoir des stéréotypes littéraires ou culturels (exemples 69-72), font en réalité l'objet d'une reconfiguration, sur le plan de l'expression ou du contenu, qui leur confère une profondeur et une individualité dont ils seraient dépourvus s'ils n'étaient pas absorbés, remodelés et fondus dans le tissu vivant du style et du texte proustien. Pour ce qui est de la brièveté, deuxième trait distingué par Murat, la plupart des occurrences que nous avons illustrées indiquent que Proust envisage effectivement la comparaison substantive asymétrique comme une forme concise, un outil efficace lui permettant de mettre côte à côte, dans l'espace du texte, deux entités ponctuelles, définies, afin d'en faire ressortir « l'essence commune » par-delà leur disparate. Cependant, de notre échantillon – et surtout de la comparaison pléthorique de (87) – l'on déduit également que la tentation du déploiement, l'élan expansif et la recherche de l'exhaustivité sont toujours présents et gagnent aussi la forme substantive ; en desserrant ses mailles et en bouleversant sa linéarité, ils lui confèrent souvent une envergure digne des comparaisons phrastiques que nous aborderons plus loin. Un point nous reste encore à préciser ; au début de cette section nous avons annoncé que cette sous-classe de comparaisons métaphoriques asymétriques, où la syllepse qui caractérise le motif se décode en

²²⁴ *Ibid.*

procédant du sens figuré (*SN1+SV/être Adj*) au sens propre (*SV/être Adj+SN2*), était de loin la plus importante du point de vue quantitatif. Pourquoi Proust recourt-il si massivement à cette structure, alors que – comme nous allons le voir plus bas – il ne fait presque aucun cas des ressources stylistiques offertes par l’orientation spéculaire ? Cette préférence tient à notre avis au même besoin, très “classique”, de clarté qui anime toutes les autres formes de comparaison. Mieux encore que les autres, la variante asymétrique, qui s’amorce sur une incongruité métaphorique – fidèle à une perception poétique et anti-intellectuelle des phénomènes – et s’achève sur une note concrète, rationnelle, qui ne démentit nullement la vision première mais au contraire l’éclaire et la consolide par la référence au réel, reproduit et traduit selon nous en style l’itinéraire, souvent accidenté, au terme duquel « des idées confuses », trouvent enfin « le repos dans la lumière d’une phrase » (I, *Esquisse LXVI*, 872).

1.2.2.2 Comparaison métaphoriques asymétriques : syllepse propre → figuré

Du point de vue formel, le cadre syntaxique des comparaisons métaphoriques que nous allons examiner dans cette brève section est identique à celui des occurrences analysées précédemment : il s’agit toujours de deux substantifs mis en rapport par le relateur *comme* et partageant un motif employé simultanément dans un sens propre et dans un sens figuré. La seule différence concerne le point où se vérifie la rupture d’isotopie : elle n’intéresse plus le premier tronçon de la relation mais le noyau *SV/être Adj+ SN2*. La variation concerne ainsi l’orientation du décodage de la syllepse, car cette fois l’incongruité sémantique ne se manifeste pas d’emblée, dans le côté gauche de la comparaison, mais se produit en quelque sorte après-coup, suscitée par l’apparition d’un comparant qui n’appartient pas à la gamme de référents virtuels du verbe ou de l’adjectif en facteur commun et qui donc oblige à interpréter rétroactivement le motif comme une métaphore. Ce dernier assumant une valeur sylleptique différée, induite par le seul cotexte droit, nous parlerons au besoin de syllepse à cotexte unilatéral, ou « rétroflexe »²²⁵.

Les conséquences en termes d’analyse et de réception de la comparaison sont intéressantes. Après une amorce sans éclat, où le comparé référentiel est apparié à un motif isotopique, également ancré dans la situation énonciative, l’interprète constate une transgression catégorielle inattendue et une violation des règles combinatoires du lexique, amenées par le terme qui représente en général l’étalon, le repère dont la représentation mieux connue devrait faciliter l’appréhension du comparé et – comme c’était le cas dans la sous-catégorie précédente – légitimer par sa détermination concrète et expérientielle l’identification des entités rapprochées. Ce décrochage inattendu de l’univers référentiel contraint donc l’interprète à revenir sur ses pas et à remettre à plat les inférences activées dans un premier temps ; non seulement il doit faire état de la duplicité

²²⁵ Le contexte est en revanche bilatéral dans le cas analysés à la section 1.2.3, puisque les deux isotopies qui se condensent dans le nœud sylleptique sont définies l’une par le cotexte gauche (*SN1+SV/être Adj*), l’autre par le cotexte droit (*SV/être Adj+SN2*). Nous empruntons cette terminologie à C. Rouayrenc, qui souligne d’ailleurs la rareté de la forme unilatérale droite par rapport à l’orientation spéculaire : « Les syllepses de ce type paraissent moins fréquentes que les précédentes. C’est en effet le type de syllepse qui oblige à la plus importante rétroaction, puisque le changement d’isotopie se produit non pas immédiatement après le point nodal, mais à l’intérieur du cotexte droit, après un segment qui développe l’isotopie de laquelle relève le premier signifié. », C Rouayrenc, « Syllepse et co(n)texte », dans *La syllepse, figure stylistique, op. cit.*, p. 166.

du motif, mais il doit reconsidérer aussi le tissu d'implications analogiques s'établissant suite à la rencontre des deux isotopies hétérogènes auxquels appartiennent les substantifs, rencontre qui abolit l'effet de réel véhiculé par la première partie de la comparaison.

L'irruption d'un comparant sémantiquement discordant fonctionne comme une violation de l'horizon d'attente du récepteur et introduit de la sorte un effet de surprise, un coup de théâtre en miniature qui peut être exploité pour amener une relance analogique suggestive – ouvrant la voie à des images fulgurantes et volontiers subversives, pour ne pas dire dérégées, susceptibles d'augmenter les points d'obscurité du comparé au lieu de les dissiper²²⁶ – ou bien pour introduire une chute comique. Or, l'analyse de notre corpus et surtout le faible nombre d'occurrences pouvant effectivement être incluses dans cette sous-classe²²⁷ nous conduisent à affirmer que, dans le cadre des comparaisons métaphoriques, Proust recourt très rarement à ce type d'asymétrie à retardement et ne paraît nullement tenté par ses ressources stylistiques ; en réalité, ceci n'est pas pour surprendre dans la prose d'un écrivain qui se déclare « exaspéré » par la « singularité des images »²²⁸ et fustige tout effet détonnant ou artificiel dans l'utilisation des procédés langagiers.

Nous n'avons relevé qu'un seul exemple dans la *Recherche* où la rupture allotopique provoquée par le comparant non pertinent et le dévoilement rétroactif d'un sens figuré à l'échelle du motif sont mis à contribution dans une perspective ironique, laquelle ne se révèle pas pourtant de façon immédiate. Il s'agit d'une comparaison extraite d'*Un amour de Swann* :

(88) Puis sa souffrance devenant trop vive, il passa sa main sur son front, laissa tomber son monocle, en essuya le verre. Et sans doute s'il s'était vu en ce moment-là, il eût ajouté à la collection de ceux qu'il avait distingués *le monocle* qu'il **déplaçait comme une pensée importune** et sur la face embuée duquel, avec un mouchoir, il cherchait à effacer des soucis. (I, CS, 341)

Le sentiment de « décollage incongru »²²⁹ de l'environnement référentiel et discursif mis en place dans le cotexte droit est amplifié à la fois par l'assignation d'un substantif abstrait (« pensée ») à un verbe de mouvement prévoyant un sujet animé (« déplaçait »), et par l'interversion du mouvement herméneutique qui guide habituellement l'interprétation de la comparaison et détermine sa fonction illustrative. Au lieu de la démarche usuelle et rassurante, qui consiste à aller de l'abstrait au concret, la projection des traits sémantiques entre les deux substantifs s'opère selon une progression spéculaire : pris dans les anneaux de l'analogie, le monocle cesse pendant un instant d'être un assemblage de métal et de verre pour assumer la consistance immatérielle d'une pensée que Swann voudrait pouvoir effacer. Cependant, ce va-et-vient du concret à l'abstrait n'est pas à sens unique mais se fait en alternance, puisque le comparant se charge à son tour, par

²²⁶ Le modèle par excellence de relance analogique poussé aux limites extrêmes est évidemment la série de comparaisons qui figure dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, dont le dérèglement se fonde sur l'emploi sylleptique du motif adjectival « beau », auquel fait suite une pléthore de comparants allotopes et de plus en plus fantasques. Voici quelques exemples : le scarabée est « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme », le grand-duc de Virginie est « beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître » et, bien sûr, Mervyn qui est beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », I. Ducasse, *Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes*, Corti, 1961, p. 294 et 327.

²²⁷ Une douzaine environ sur l'ensemble des comparaisons substantives de la *Recherche*, voir graphique 2 en annexe.

²²⁸ Cette déclaration se trouve dans une lettre de 1904 à Anna de Noailles : « Depuis la Bible, la “singularité des images” est une chose qui m'exaspère. Parce que ce n'est pas le vrai génie et que cela ne sort pas directement de la langue et ne s'y fonde pas. », *Corr.*, t. IV, p. 148.

²²⁹ I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré, op. cit.*, p. 183.

réversibilité, de la densité objectale du comparé. La « pensée importune » et les soucis jaloux au sujet d'Odette quittent la sphère spéculative et s'agrègent dans la matière du monocle, prolongement de souffrances intimes et, de plus, symbole extérieur de l'esprit qui abdique et choisit de ne pas enfoncer la porte vitrée de l'introspection.

Si nous sommes frappés d'emblée par la portée suggestive de l'analogie, sa dimension ironique ne se manifeste peut-être pas avec la même immédiateté – l'assimilation du monocle à une pensée étant certes bizarre mais pas forcément humoristique – car elle tient surtout à un mécanisme de répétition, proche du leitmotiv musical²³⁰, que l'on saisit à l'aune du contexte antérieur. À plusieurs reprises dans le récit, le geste d'enlever et d'essuyer les verres des lunettes ou du monocle a été présenté par le narrateur comme le signal de la paresse de Swann et de son incapacité à aller jusqu'au bout d'une méditation à l'issue obscure ou douloureuse²³¹ ; l'incongruité du comparant, indéniable dans le cotexte, se voit ainsi compensée par une motivation d'ordre contextuel, la comparaison assurant en effet une reprise ironique d'un tic du personnage et renforçant par là – comme on l'a vu à d'autres occasions – la cohésion de son portrait. Mais l'effet de répétition agit aussi vis-à-vis d'un autre motif du texte, dont la comparaison métaphorique représente une variation : comme le signale l'allusion analeptique à la « collection » de monocles, celui de Swann ainsi dématérialisé, évaporé à l'état de pensée, vient clore sur une note à la fois amusée et mélancolique la série cocasse des métamorphoses biologiques et médicales²³² que son regard avait fait subir aux monocles des invités à la soirée Sainte-Euverte, dont la description précède d'une vingtaine de pages notre citation.

En raison de l'allotopie patente qui s'instaure entre le comparant et le motif, ainsi que de la richesse d'implications à la fois ironiques et suggestives qui se tressent, dans les deux sens, entre les substantifs, cet exemple constitue sans doute la réalisation la plus achevée parmi les comparaisons métaphoriques de cette sous-classe à syllepse rétroflexe. Pour ce qui est du restant des occurrences, le potentiel évocateur et poétique mis à disposition par le basculement isotopique imprévu n'est jamais exploité par Proust dans toute sa

²³⁰ « [...] en passant de la musique à la littérature, le leitmotiv perd sa valeur originelle et désigne une formule itérative (mot, expression, image) dont la fréquente résurgence signale à notre attention un trait distinctif ou fondamental susceptible d'éclairer le caractère de l'écrivain ou de ses personnages. [...] il tire sa valeur signalétique d'un processus de répétition », G. Matoré et I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du Temps perdu*, Klincksieck, 1972, p. 247.

²³¹ Lorsque l'idée lui vient qu'il serait peut-être en train de faire d'Odette une « femme entretenue », un « accès de paresse d'esprit [...] congénitale, intermittente et providentielle » empêche Swann d'aller plus avant dans cette réflexion et le plonge dans une sorte d'obscurité qui prend fin une fois qu'il « retira ses lunettes, en essuya les verres, se passa la main sur les yeux » (I, CS, 266). De même, les facultés imaginatives qui alimentent sa jalousie étant limitées, et « comme Odette ne lui donnait aucun renseignement sur ces choses si importantes qui l'occupaient tant chaque jour [...] son cerveau fonctionnait à vide ; alors il passait son doigt sur ses paupières fatiguées comme il aurait essuyé le verre de son lorgnon, et cessait entièrement de penser. » (I, CS, 312). Et encore, quand l'enjeu est de considérer qui pourrait être l'auteur de la lettre anonyme dévoilant la liaison entre Odette et Forcheville, « Son esprit se voila ; il passa deux ou trois fois ses mains sur son front, essuya les verres de son lorgnon avec son mouchoir », (I, CS, 352).

²³² « Le monocle du général, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafnée et triomphale, au milieu d'un front qu'il éborgnait comme l'œil unique du cyclope, apparut à Swann comme une blessure monstrueuse [...] tandis que celui que M. de Breauté ajoutait, en signe de festivité[...] pour aller dans le monde, portait, collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope, un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité [...] Le monocle du Marquis de Forestelle était minuscule, n'avait aucune bordure et obligeant à une crispation incessante et douloureuse l'œil où il s'incrétait comme un cartilage superflu dont la présence est inexplicable et la matière recherchée ». I, CS, p. 322. La série s'étend encore sur une demi-page et les esquisses révèlent d'ailleurs d'autres métamorphoses, amenées par des comparaisons ou des métaphores, qui n'ont pas été retenues dans le texte définitif, voir *Esquisse LXXV*, p. 937-938.

puissance. L'impertinence du noyau *SV/être Adj+SN2* s'avère souvent bien faible et s'appuie sur des acceptions métaphoriques lexicalisées à peine perceptibles, comme l'attestent ces deux occurrences :

(89) Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. *Les premiers bruits de la rue* me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou *vibrants comme des flèches* dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur. (III, *PR*, 519)

(90) Elle tendait à mes lèvres son triste front pâle et fade sur lequel, à cette heure matinale, elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux, où *les vertèbres transparaisaient comme les pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire*, et elle me disait : « Allons, mon pauvre enfant, va-t'en, va te préparer pour la messe[...] » (I, *CS*, 51-52)

L'inclusion du premier exemple parmi les comparaisons métaphoriques risque de soulever des objections ou, tout au moins, de susciter quelques perplexités. S'il est vrai que l'adjectif « vibrant » se trouve en rapport d'isotopie maximale et d'implication avec le comparé « bruit », puisqu'il en lexicalise le sème inhérent principal, tandis qu'il paraît un peu moins usuel vis-à-vis du comparant, nous nous devons d'admettre que le décalage est bien mince et que le rapprochement est loin d'être choquant ou incongru (une flèche lancée à toute vitesse étant effectivement secouée par un mouvement vibratoire). Au contraire, la trame serrée du passage et l'accumulation de caractérisants relevant du même champ sémantique et se répondant l'un l'autre (*vibrant-résonnant-spacieux-pur*) augmentent la prégance de cette perception synesthésique intériorisée, aussi foisonnante qu'ordonnée. Et pourtant, la portée métaphorique apparemment absente de la comparaison pourrait se faire jour grâce à un détour de nature lexicographique, si l'on se souvient que le mot « flèche » s'emploie aussi en architecture pour désigner la « partie pointue et ouvragée, de forme le plus souvent octogonale, pyramidale ou conique, qui surmonte un clocher, une tour »²³³, et plus particulièrement le faite des cathédrales gothiques. S'agissant de Proust, cette polysémie nous paraît une donnée à ne pas ignorer. Y-aurait-il une possibilité, même ténue, que l'écrivain soit en train de songer en cette circonstance à cette acception technique du mot « flèche », et non à l'arme pointue à laquelle renvoie son acception plus courante ? Si cela était avéré, l'adjectif « vibrant » assumerait alors une valeur métaphorique, puisqu'une flèche gothique, de pierre, ne peut pas, littéralement, émettre une vibration ou osciller. Rien dans le texte publié ne semble corroborer cette hypothèse, mais les matériaux qui composent le dossier génétique pourraient nous venir en aide. Il s'agit en effet d'un passage ancien, dont les premières ébauches apparaissent déjà dans les cahiers Sainte-Beuve, datant de 1908-1909 ; c'est notamment dans une note du cahier 3 que l'on découvre, outre le rapport de cause à effet – qui se stabilise depuis jusqu'au texte définitif – entre la pureté des sons provenant de la rue et la clarté glaciale de la journée hivernale, que la prescience du beau temps et du froid déclenchait chez le héros le désir de se rendre à Amiens et de voir sa cathédrale. Le troisième fragment dans l'esquisse I de *La Prisonnière* donne par exemple à lire ceci : « la lumière de l'air glacé où ils vibrent et où je voudrais si je puis arriver à temps par le train voir au bord de la Somme gelée la cathédrale d'Amiens chauffant à midi »²³⁴. Pourrait-on dès lors reconnaître dans notre comparant « flèche » – absent dans les premières versions et figurant pour la première fois seulement dans un montage postérieur du cahier 50 – un vestige du texte de 1908-1909,

²³³ *TLFi*, entrée « flèche ».

²³⁴ III, *PR*, *Esquisse I*, p. 1094.

un souvenir résiduel et involontaire de la flèche gothique d'Amiens, recouvert par les strates des rédactions successives au fil desquelles Proust a peu à peu gommé le lien étroit subsistant initialement entre les notations atmosphériques et le désir de voyager dans les pas de Ruskin ?²³⁵

L'exemple célèbre, et par ailleurs très controversé²³⁶, de (90) présente également une comparaison métaphorique dont la syllepse sur le motif émerge rétroactivement à partir du noyau de droite, dans la mesure où le verbe « transparaître » fait montre d'un degré plus élevé de pertinence sémantique vis-à-vis du substantif comparé, ces vertèbres si déconcertantes dont la substance osseuse rend plus plausible, malgré l'étrangeté de l'image, leur affleurement en saillie à travers la peau diaphane du front « fade et pâle » de tante Léonie qu'il n'est le cas pour les deux comparants, lesquels amènent le basculement abrupt de l'isotopie pseudo-médicale à l'isotopie religieuse. Force est de constater néanmoins que, si l'on se tient sur le plan de la combinatoire lexicale, le décalage sémantique entre le motif et les deux substantifs échantils est bien négligeable, puisque s'il est vrai que l'ajout du deuxième comparant donne lieu à une collocation assez inusuelle, l'effet de discordance dans la mention des « pointes » de la couronne d'épines est moindre, car elle fait apparaître en filigrane – on devrait dire plutôt en transparence – un synonyme concret du verbe « transparaître » : le verbe « percer », ou plus exactement son dérivé « transpercer » (dont la troisième personne du pluriel est d'ailleurs phonétiquement très proche du verbe employé par Proust). Non seulement les vertèbres du front sont visibles à fleur de peau, mais elles semblent déchirer le tissu cutané fragile de la vieille dame, ce qui finit par accentuer la dimension physique de la description métaphorique. Il s'ensuit que le véritable effet de surprise et de dérive

²³⁵ Cette motivation génétique sous-jacente à un comparant qui fonctionnerait dès lors comme une trace résiduelle des étapes qu'a traversées l'analogie avant de parvenir à son expression achevée se retrouve clairement au moins dans une autre occurrence : la comparaison hypothétique qui clôt l'épisode des clochers de Martinville, lorsque le héros compare son effort d'écriture à la pondaison d'un œuf : « 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 que je venais de poindre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête ». Une esquisse du *Côté de Guermantes* révèle que ce rapprochement repose moins sur l'association, partant assez obvie, entre la venue à l'écriture et l'éclosion de l'œuf, mais – une fois de plus – sur une syllepse, un jeu de mots associatif entre la plume de l'écrivain et le plumage de la poule : « dégageant les parties encore virtuelles de ma pensée par le travail [...] j'avais accédé à la vie et, ma plume posée ou immobile à ma fenêtre, comme une poule qui vient de pondre un œuf – ou comme un oiseau sur la branche, je chantais », II, *CG, Esquisse XXXII*, p. 1259.

²³⁶ Les controverses concernent évidemment l'emploi incongru du mot « vertèbres », qui porte sur lui – entre autres motivations – le poids de l'avis défavorable que Gide exprima à l'égard du manuscrit de *Swann* et qui entraîna le refus de publication de la part de la *NRf*. (voir à ce propos le repentir que l'écrivain confia plus tard à Proust dans une lettre de janvier 1914, et le brouillon de cette même lettre dans l'article de P. Kolb, « Une énigmatique métaphore de Proust », *Europe*, août-septembre 1970, p. 147-148). Beaucoup d'encre a été versé pour expliquer la présence tout le moins surprenante de vertèbres sur le front de tante Léonie. Dans l'article cité ci-dessus, Kolb refuse l'option simpliste d'une bévue de la part de Proust et propose de considérer comme erronée la leçon de la dactylographie de 1911, où la conjonction *et* est insérée après « faux cheveux ». Si l'ajout renforce la cohésion de la métaphore, il finit par créer une ambiguïté en ce que le *et* relie les vertèbres au front et non à la perruque de la dame, ambiguïté dont Proust ne se serait pas aperçu par la suite. Kolb propose alors d'effacer le *et*, leçon que retient aussi notre édition, mais qui est contestée par Antoine Compagnon. En se fondant sur les brouillons du cahier 8, le philologue plaide pour le maintien de la conjonction et fait remonter le mot incriminé à l'image primordiale du « chapelet de vertèbres », cliché assez répandu dans la littérature du XIXe siècle relevant du code de la danse macabre. Cette « expression matricielle » aurait ainsi appelé le mot « vertèbres » avant de disparaître dans les versions successives pour affleurer en filigrane dans le comparant « les graines d'un rosaire » (voir A. Compagnon, « Proust en 1913 », cycle de leçons tenues en 2013 au Collège de France, cours du 19 février 2013, disponible sur le site <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-02-19-16h30.htm>). Pour une hypothèse ultérieure, selon laquelle Proust glisserait ici une allusion ironique à la théorie des vertèbres crâniennes, considérée comme aberrante de nos jours mais en vogue à la fin du XIXe siècle, voir N. Mauriac-Dyer, « Les vertèbres de tante Léonie, une “vue optique” ? », dans A. Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 29-38.

suggestive de l'analogie, aussi limpide que contrôlée, ne vient pas tellement de l'impertinence allotopique entre le motif et les comparants, mais de la réverbération de ces derniers sur le comparé et, par glissement synecdochique, sur la personne de Léonie. Le corps réel de la tante est évacué dans une vision qui, tout en s'ancrant solidement dans le projet romanesque²³⁷, frôle l'hallucination et transforme la vieille dame en une double allégorie du martyr neurasthénique et de la dévotion bigote. Une fois de plus, comme dans les comparaisons métaphoriques, c'est à l'échelle de l'analogie nominale et dans le jeu de superpositions tendanciennes entre les entités que Proust recherche ce dédoublement stéréoscopique au sein de « l'unité transparente » d'un style où les choses sont vues « les unes dans les autres »²³⁸.

Malgré la cautèle qui semble guider Proust dans le maniement des ressources figuratives offertes par la syllepse orientée du côté du comparant, nous avons relevé deux occurrences de nature descriptive où l'écrivain fait appel de façon plus explicite à cette configuration. Il s'agit de passages dont l'enjeu est de recréer dans un « tableau textuel »²³⁹ le retentissement intérieur suscité par l'essence d'une réalité vue « poétiquement », comme le dit le narrateur à propos d'Elstir, en l'occurrence un objet dématérialisé et évaporé suite à l'action combinée de la lumière et de la chaleur (92)²⁴⁰, ou bien l'incarnation miraculeuse de l'heure éphémère, voire de toute une saison, dans la chair du fruit qui en est le symbole (91) :

(91) À quel voyageur princier demeurant ici incognito, pouvaient être destinés ces prunes glauques, lumineuses et sphériques comme était à ce moment-là la rotondité de la mer, *des raisins transparents suspendus au bois desséché comme une claire journée d'automne*, ces poires d'un outremer céleste ? (II, JF, 58)

(92) Ce n'était plus davantage la chambre, assez puissante encore sur ma sensibilité, non certes pour me faire souffrir, mais pour me donner de la joie, la cuve des beaux jours, semblable à une piscine à mi-hauteur de laquelle ils faisaient miroiter un azur mouillé de lumière, que recouvrait un moment, *impalpable et blanche comme une émanation de la chaleur, une voile reflétée et fuyante*. (II, JF, 278)

Dans (91), l'incongruité dans l'appariement du participe adjectival « suspendus » au comparant « claire journée d'automne » est cette fois flagrante et déclenche un processus mutuel de dissolution de l'objet concret et de solidification de l'atmosphère abstraite semblable au transfert analysé en (89). Dans cette nature morte, et pourtant extraordinairement mouvante, dont les teintes changent au gré de la lumière, nous reconnaissons moins la leçon de Chardin que l'influence d'un Monet ou d'un Renoir, ainsi que l'effort tout proustien de restituer dans le langage le même brouillage des contours, la même dissolution des objets en une continuité

²³⁷ Il est connu que le passage des vertèbres est précédé par une description de la chambre de Léonie qui est informée par la technique de la juxtaposition binaire rythmée par la coordination paratactique, où coexistent l'univers de la dévotion naïve et superstitieuse et la croyance non moins aveugle en les remèdes médicaux synthétisant la personnalité de la tante : « une grande commode en bois jaune de citronnier et une table qui tenait à la fois de l'officine et du maître hôtel, où, au-dessus d'une statuette de la Vierge et d'une bouteille de Vichy-Célestins, in trouvait des livres de messe et des ordonnances de médicaments, tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer ni l'heure de la pepsine ni l'heure des Vêpres » (I, CS, 51).

²³⁸ *Corr.*, t. IV, p. 156.

²³⁹ L. Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Classiques Garnier, 2016, p. 177.

²⁴⁰ L'effet dématérialisant que les agents lumineux et atmosphériques exercent sur le paysage marin représente l'une des trouvailles majeures que le héros découvre dans les tableaux d'Elstir, influençant par la suite sa propre vision de la mer. Dans la description de l'esquisse des Creuniers on lit par exemple : « Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité [...] » (II, JF, 254).

miroitante qu'il avait admirés dans les tableaux des peintres impressionnistes²⁴¹. Nous signalerons pourtant que la discordance de la métaphore adjectivale se trouve toujours contrebalancée et résorbée dans la trame serrée de la comparaison par un double mécanisme de redondance : sémantique d'une part, dérivant de l'emploi de deux épithètes quasi-synonymes, disposées en chiasme, dans les deux noyaux symétriques (« transparents » / « claire ») ; métonymique d'autre part, car l'expansion circonstancielle (« d'automne ») rattachée au comparant compense l'absence d'une analogie formelle par la mise en place d'une relation de contiguïté²⁴², et soutient ainsi par une motivation de nature intellectuelle, fondée sur une connaissance encyclopédique (les raisins sont les fruits de l'automne), la condensation synthétique dans la pulpe dorée des raisins de l'essence profonde d'une heure, d'un climat, d'une saison.

L'ordre syntaxique marqué de la construction dans (92), complexifié par l'inversion sujet-verbe et par l'avancement dans la zone thématique des deux qualificatifs qui constituent aussi le motif de la comparaison (« impalpable et blanche »), rend moins aisé le repérage du terme référentiel comparé qui oriente le décodage de l'analogie, ainsi que la reconnaissance du pôle métaphorique. Le rétablissement de l'ordre non marqué (« une voile reflétée et fuyante, impalpable et blanche comme une émanation de la chaleur ») aide certes à identifier les différents constituants de la figure, mais montre aussi que la structure non linéaire offre le double avantage d'éviter l'empilement de qualificatifs dans la zone médiane de la comparaison, sans renoncer pour autant à la multiplicité de détails caractérisants, et de restituer de façon plus efficace le tremblement perceptif à travers l'antéposition du comparant abstrait. C'est notamment le transfert du trait dénotatif « blanche », propre à la voile, à une entité évanescence, laquelle prend ainsi corps dans et par la dilution même de l'objet concret²⁴³, réduit à un pur reflet, à un mirage de chaleur, qui donne à la comparaison sa détermination métaphorique. On aura remarqué pourtant que la syllepse du motif, se doublant d'une hypallage dans le cas du second adjectif, s'avère ici seulement partielle, puisque le premier qualificatif (« impalpable ») est tout à fait pertinent vis-à-vis du comparant, alors qu'il peut être considéré comme métaphorique par rapport au substantif concret « voile ».

Cet exemple, ainsi que notre prochaine occurrence, nous donnent l'occasion de revenir sur le fonctionnement complexe, et doublement bilatéral, de la syllepse lorsque le motif est constitué par un binôme ou une série adjectivale. Dans la section précédente, nous avons déjà noté que la valeur métaphorique résultant du phénomène de caractérisation impropre qui affecte le motif et l'un des termes nominaux peut ne pas intéresser en bloc l'intégralité des qualificatifs mais concerner uniquement l'une des unités ; si bien que l'on assiste à une sorte d'écartèlement, de scission du point nodal qui oblige à aborder la comparaison en deux temps et la rend à la fois métaphorique et non métaphorique. Observons ce passage où la sonate de Vinteuil

²⁴¹ Voir à ce propos L. Keller, « Ekphrasis, prosopopée et pastiche », dans Id., *Lire, traduire, éditer Proust, op. cit.*, p. 175-185.

²⁴² Comme l'explique Genette dans son article fondateur, c'est parfois comme si chez Proust « la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel, ou plutôt comme si la première était garantie par la seconde », G. Genette, « Métonymie chez Proust ; », art. cit., p. 45.

²⁴³ C'est la même perte de consistance que subissent la vague ou le veston dans certaines toiles d'Elstir : « Le veston du jeune homme et la vague éblouissante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne », (II, *JF*, 190).

est évoquée pour la première fois :

(93) Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup après une note longuement tendue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous *cette sonorité prolongée et tendue* **comme un rideau sonore** pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruisante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. (I, CS, 208)

La duplication du motif nous oblige à mettre en pièces la structure relationnelle de la comparaison et à briser le couplet adjectival pour considérer successivement le lien que chaque épithète entretient avec les comparandes. Si l'on ne prend en compte que le premier qualificatif, et que l'on ramène le rapprochement à la forme prototypique, avec un seul item dans le poste fonctionnel du motif (« cette sonorité prolongée comme un rideau »), la syllepse se décode effectivement à partir du noyau *être Adj/SN2* ; le participe adjectival est en effet normalement employé pour qualifier le son d'une note que l'on tient longtemps, mais paraît partiellement incongru par rapport au terme « rideau », lequel transfère son sème de /matérialité/ à la sonorité incorporelle, activant de plus l'image d'un paravent d'étoffe mis comme protection de la petite phrase. Nous sommes ainsi dans le cadre d'une orientation sylleptique allant du propre au figuré, en termes de collocation sémantique (rideau prolongé), mais en même temps de l'abstrait au concret au niveau de l'analogie nominale, ce qui amortit partiellement l'effet d'impertinence allotopique entre le qualificatif et le comparant.

Cette orientation s'inverse toutefois avec l'ajout de la seconde épithète. Même si la rupture d'isotopie n'est pas flagrante, car une sonorité peut certes être qualifiée de tendue (ce terme est d'ailleurs déjà utilisé, au début de la citation, dans cette acception figurée) la présence du terme « rideau » dans le cotexte droit sollicite inévitablement l'activation du sens propre, et primaire, du participe adjectival. La métaphore, par ailleurs fortement lexicalisée et donc affaiblie dans sa dimension déviante, se déporte alors dans le pôle de gauche de la comparaison, et le comparant recouvre son rôle de renforcement de l'analogie en venant corriger l'abstrait par le concret. Nous serions ainsi parvenue au déchiffrement de cette double articulation sylleptique, si la présence de l'épithète « sonore » accolée au comparant ne vaporisait à nouveau la substance du rideau et ne remettait partiellement en cause notre interprétation. En réalité, l'analogie ne s'appuie pas vraiment sur une représentation concrète du comparant qui contrebalancerait l'abstraction du comparé, puisque si le tissu n'est fait que de notes, le sens propre et matériel que nous avons reconnu dans le qualificatif « tendu » se dérobe et s'évanouit dans une nouvelle métaphore, et celui-ci finit par évoquer plutôt un prolongement dans le temps (il devient alors un synonyme du premier adjectif) que la tension palpable d'une étoffe²⁴⁴.

La grande complexité de cette comparaison vient ainsi de ce que l'on a affaire à deux syllepses et à deux métaphores qui s'additionnent et se gomment mutuellement : le premier adjectif noue un lien plus serré, de sens propre, avec le comparé, qui est aussi son référent le plus proche, cependant que son lien avec le comparant, plus éloigné, se relâche, ce qui fait surgir la signification figurée. Le même mécanisme se produit, de façon exactement spéculaire, avec le second qualificatif. Nous trouvons là une confirmation ultérieure du

²⁴⁴ « On voit ainsi se dégager l'ambiguïté du rideau proustien, due pour une part à la situation de l'observateur, en deçà ou au-delà du rideau derrière lequel il se cache ou qu'il essaie de transgresser, due aussi à l'ambiguïté même de cet écran qui s'offre et qui se dérobe, discret et prometteur, fugace et impénétrable [...] », G. Matoré et I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du Temps perdu*, op. cit., p. 328. Cf. aussi : « [...] la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore », I, CS, 260, nous soulignons.

rôle que joue le critère de proximité dans l'agencement des motifs adjectivaux au sein des comparaisons métaphoriques. Sans vouloir aucunement le taxer d'indolence ou de facilité²⁴⁵ (l'exemple ci-dessus prouve bien le contraire), il nous paraît néanmoins que dans cette circonstance l'esprit de Proust procède presque par associations d'idées, comme s'il se laissait porter par l'entraînement des mots sur la chaîne syntagmatique, ce qui l'amène à "accorder" sémantiquement chaque adjectif avec le terme le plus proche²⁴⁶ ou, inversement, à tenir compte aussi, dans le choix du comparant, du motif qui le précède. C'est donc de cette manière, par ce jeu d'influences croisées et par un système de poids et contrepoids sémantiques et lexicaux que Proust tisse et dissout en même temps la trame métaphorique de sa comparaison et fabrique le vernis transparent d'un style sans dissonances, où chaque élément s'équilibre et se fond sur un accord parfait.

Sur ce dernier exemple s'achève notre examen des comparaisons métaphoriques asymétriques à syllepse réflexive, activée par le comparant du rapprochement. Il est tout à fait légitime de se demander pourquoi Proust fait une utilisation si limitée et si surveillée (la rupture au niveau du comparant n'étant jamais vraiment choquante) d'une figure qui, de par sa structure à retardement et relance métaphorique, pourrait donner naissance à des images aussi hardies qu'opaques, fortement évocatrices et très ingénieuses sur le plan des effets poétiques. L'explication réside à notre avis dans le choix esthétique et stylistique très net que Proust fait, dès ses débuts littéraires, en faveur de la clarté et de la pleine intelligibilité du langage, d'où découle aussi le rejet très classique de toute obscurité dans la mise en œuvre de ses analogies. Comme il le revendiquait déjà dans la polémique qui l'opposa aux épigones du symbolisme, « si les sensations obscures sont plus intéressantes pour le poète, c'est à condition de les rendre claires. »²⁴⁷ Rien de plus faux que de vouloir préserver l'unicité et le mystère d'une expérience qui se donne d'emblée, et tragiquement, comme énigmatique par des images nébuleuses et des formules hermétiques, nous dit Proust. Le seul gain heuristique, la possibilité d'atteindre la pleine vérité d'une impression, d'une atmosphère ou d'un spectacle, dont l'essence profonde nous a échappé quand nous les avons vécus, dépendent uniquement du parcours de déchiffrement et de déploiement que l'écrivain effectue et que l'expression doit faire émerger à la pleine lumière. C'est pourquoi Proust préfère orchestrer la syllepse de manière plus rationnelle, afin de rééquilibrer la dimension figurée et fictionnelle du premier noyau par l'action légitimante d'un comparant isotope et souvent prototypique. La comparaison ne doit ni épater ni « plaire ou déplaire à la foule »²⁴⁸ par des effets suggestifs, mais se tenir au plus près du ressenti et contribuer à faire passer l'impression de l'informe à la forme, du mutisme au langage.

²⁴⁵ C'est au contraire le défaut qu'il critiquait chez sa cible préférée, Péguy : « Quant à certaines proses comme celles de M. Péguy par exemple où l'état d'esprit qui est exactement le contraire de l'inspiration et de la solidification artistique, où une espèce d'indolence au cours de laquelle un mot vous en fait imaginer un autre et où on n'a pas le courage de sacrifier ses tâtonnements, je ne peux exprimer assez ma stupéfaction de voir que dans des milieux intelligents comme à la Nouvelle Revue française par exemple on trouve cela admirable. » *Corr.*, t. XII, p. 37.

²⁴⁶ Il nous semble reconnaître là, *mutatis mutandis*, un mécanisme mental semblable à celui qui détermine la syllepse du nombre en grammaire, où on peut affirmer que c'est aussi un critère de proximité qui l'emporte lorsque l'on accorde au pluriel le verbe d'un sujet collectif du type « l'ensemble des enfants ». D'ailleurs, Proust pratique souvent l'accord selon le sens, comme dans cette phrase de *Sodome et Gomorrhe* : « Dans celle [la pensée] de M. de Charlus [...] s'étaient brusquement dressées, dures comme la pierre, un massif de montagnes » III, *SG*, 464.

²⁴⁷ « Contre l'obscurité », EA, p. 390-395.

²⁴⁸ EA, p. 394. C'est d'ailleurs une feuille de route que Proust n'a jamais cessé de suivre et qu'il résume dans cette lettre à Camille Vettard : « quant au style, je me suis efforcé de rejeter tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui est rhétorique, enjolivement et, à peu près, images voulues et cherchées [...] pour exprimer mes impressions profondes et authentiques et respecter la marche naturelle de ma pensée ». *Corr.*, t. III, p. 195 (nous soulignons).

1.2.3 Comparaisons métaphoriques symétriques

Cette dernière sous-classe de comparaisons métaphoriques, sur laquelle s'achève notre parcours au sein de la macro-catégorie des comparaisons substantives, représente l'échelon le plus complexe que peut atteindre la synergie entre comparaison et métaphore à l'intérieur d'une même structure syntaxique. Contrairement aux deux sections précédentes, où le motif se distinguait par son statut asymétrique et sylleptique, puisqu'il n'assumait une signification figurée que par rapport à l'un des deux pôles de la structure – l'autre pôle se chargeant de rééquilibrer la déviance métaphorique en activant l'un des sens propres du verbe ou de l'adjectif engagé –, nous sommes à présent confrontée à des occurrences symétriques, où tant le comparé que le comparant entretiennent une relation de nature métaphorique avec le motif. Cela signifie donc que, pris isolément, chaque noyau de la comparaison, soit *SN1+SV/être Adj* et *SV/être Adj+SN2*, présente une violation des compatibilités (car le substantif n'est pas censé accomplir l'action ou posséder la propriété indiquée par le motif) et donne lieu à une métaphore à pivot verbal ou adjectival, enserrées dans les mailles de la structure comparative grâce à l'action liante du *comme* :

$$(SN1+SV/être Adj)_F \text{ comme } (SV/être Adj +SN2)_F$$

Le motif fonctionne donc comme un double carrefour et se situe à la croisée non plus de deux mais de trois axes sémantiques différents, chaque constituant de la configuration étant cette fois indexé sur une isotopie spécifique qui entre en contact avec les deux autres, dans un effet de choc plus ou moins accentué selon l'hétérogénéité des lexies impliquées. Il va de soi que cette convergence de trois réseaux isotopiques à l'intérieur d'un cadre formel étroit n'est pas pour simplifier la tâche du récepteur, dont le parcours inférentiel doit s'articuler sur une dynamique de désassemblage et re-assemblage simultané de la structure comparative : la détection et l'interprétation des deux cellules métaphoriques – qui comporte, rappelons-le, la reconstruction métalinguistique du motif non exprimé dans le pôle droit – entraîne en effet une scission à laquelle fait suite une recombinaison permettant d'évaluer les répercussions figuratives de l'analogie nominale. De surcroît, si le décodage du rapprochement se fait toujours à partir de l'élément actualisé et référentiel, les points obscurs affectant sa représentation, que la comparaison est censée éclaircir, risquent de se multiplier : non seulement la relation que le comparé entretient avec le motif est métaphorique, mais le comparant, de son côté, n'apporte plus la caution authentifiante qu'il assurait lorsqu'il réactivait le sens propre du *tertium comparationis* sylleptique. Le degré d'abstraction et les ressources suggestives, chimériques, de ce type de rapprochement sont par conséquent bien plus élevés qu'ils ne l'étaient dans les configurations analysées jusque-là, puisqu'aucun contrepoids concret, aucun ancrage dans l'univers référentiel ou expérientiel ne vient contrarier le décollage dans l'imaginaire déclenché par la métaphore.

La complexité intrinsèque de cette structure à double nœud figuré est donc considérable ; c'est pourquoi il est peu probable que son potentiel figuratif soit mis entièrement à profit et s'exprime dans des réalisations véritablement surprenantes, marquées par une incompatibilité très forte entre les constituants. Ceci est d'autant

plus vrai dans notre corpus : ce type de comparaisons apparaît rarement sous la plume de Proust²⁴⁹ et dans l'écrasante majorité des cas il s'agit de formes "boiteuses", dans la mesure où l'un des deux pôles métaphoriques s'avère fortement lexicalisé ou caractérisé par une impertinence minimale, ce qui rapproche les formes que nous allons commenter des comparaisons métaphoriques asymétriques, et même des formes non métaphoriques si le motif tend à s'effacer au profit de l'analogie nominale. La très faible productivité de cette sous-classe symétrique dans le style proustien ne fait que corroborer nos propos concernant l'exigence, de la part de l'écrivain, de ne jamais sacrifier à une prétendue beauté spontanée ou à la fulgurance des images le principe d'intelligibilité et de transparence qui sous-tend la mise en forme langagière et l'effort d'explication (dans son sens étymologique de « déployer », « exposer clairement ») des analogies perçues entre des réalités disparates.

Un trait que nous avons constaté dans quelques-uns des rares exemples appartenant à cette sous-classe, et qui en détermine la valeur doublement métaphorique, concerne l'attribution à deux comparandes non animés et abstraits d'un motif verbal commun désignant un mouvement dans l'espace et prévoyant donc en général des sujets animés (humains ou non humains) :

(94) Nous venons volontairement de nous en priver [de l'habitude], nous avons donné à *la journée présente* une importance exceptionnelle, nous l'avons détachée des journées contiguës, *elle flotte sans racines comme un jour de départ* [...] (III, PR, 857)

(95) Mais il n'en est pas moins vrai qu'un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même arriver à les comprendre, qu'*elles s'étaient devant nous comme un spectacle sans cause*. (III, PR, 556)

(96) aussitôt que j'avais revêcu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par *la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant* qui avait effacé mon image de cette tendresse, qui avait détruit cette existence [...] (III, SG, 155)

Bien qu'il ne s'agisse pas d'incompatibilités flagrantes, les deux premières occurrences troublent les attentes des lecteurs dans la mesure où la part d'abstraction introduite par le premier noyau de la comparaison n'est pas compensée par la sélection, parmi les sujets virtuels possibles, d'un comparant animé concret, qui augmenterait la représentabilité du comparé, mais se trouve amplifiée et relancée par un repère également abstrait. Dans le contexte global de (94), la redondance dont fait montre l'isotopie du déracinement (portée par les termes « détachée », « flotte » et « sans racines »), sur laquelle s'appuie l'idée principale véhiculée dans le passage (la qualité différentielle d'une journée extraite de la série des journées réglées par l'habitude), ne suffit pas pour pallier le sentiment de surprise face à un comparant métaphorique évanescent et presque pléonastique. La comparaison risque en effet de s'infléchir vers la tautologie, si l'antithèse établie entre les deux expansions des substantifs (« présente » / « de départ ») n'intervenait pour maintenir la dissymétrie référentielle entre la journée vécue, actuelle (particularisée par l'article défini) et un jour virtuel où l'on s'apprête à partir.

Toutefois, si dans ce cas l'échantil abstrait convoque encore un référent connu, présent à l'esprit et à la mémoire du lecteur²⁵⁰, l'entité verbalisée par le syntagme « spectacle sans cause » dans (95) nous paraît bien

²⁴⁹ Nous n'en avons compté qu'une dizaine sur l'ensemble de la *Recherche*, voir le graphique 2 en annexe.

²⁵⁰ Le lecteur connaît bien d'une part le mélange de hantise et d'angoisse que le héros associe à l'idée d'un départ qui

plus difficile à appréhender et à se représenter – en raison peut-être de sa nature partiellement oxymorique – que le comparé qu'elle devrait pourtant élucider. Le partage du sème /monstration/, commun au verbe pronominal et au second substantif, atténue pourtant l'incongruité de l'appariement et finit par rétablir l'isotopie, d'autant plus que le verbe est employé ici dans son sens passif et accepte aussi des sujets inanimés. L'impression d'opacité que l'on tire de cette comparaison découle donc moins de sa faible portée métaphorique que du choix d'un comparant excessivement vague, qui ne remplit pas – et peut-être à dessein, puisque le narrateur réfléchit ici à la beauté poétique d'actions qui demeurent inexplicables selon des canons rationnels ou des enchaînements causaux²⁵¹ – la tâche de spécification et d'explication qui lui est normalement dévolue. En revanche, dans notre troisième occurrence le syntagme de droite recouvre sa pleine fonction caractérisante et de contrepoids concret à l'abstraction du comparé ; si l'impertinence dans le premier noyau est maximale, l'appariement du verbe « s'élançer » à une manifestation corporelle comme la douleur ne choque pas car elle s'avère en réalité une locution lexicalisée, entérinée par le vocabulaire para-médical (une douleur aigüe se produit « par élancements », est « lancinante »). La symétrie entre les deux pôles métaphoriques demeure mais elle se trouve inévitablement affaiblie du côté du comparant, grâce auquel la réalité reprend ses droits, car il projette sur le plan physique les secousses figurées, intermittentes, provoquées par la certitude de la mort de la grand-mère ; l'analogie nominale active ainsi un mécanisme de transfert, récurrent dans les comparaisons et métaphores médicales de Proust, permettant d'évoquer une souffrance d'ordre psychologique en lui attribuant les symptômes d'une maladie réelle atteignant le corps²⁵².

Si l'on excepte cette dernière occurrence, dans les autres exemples que nous venons de considérer la portée métaphorique du motif résultait d'une rupture des contraintes sélectionnelles entre le verbe de mouvement et les agents non animés censés accomplir l'action prédiquée ; d'où un surcroît d'abstraction et de flou dans les rapports instruits par le rapprochement qui, s'il ne constitue jamais un danger à la compréhension globale, ne permet pas à l'analogie de combler pleinement nos attentes heuristiques. Il nous semble dès lors que la mobilisation des comparaisons à double noyau métaphorique dans la prose proustienne est parfois le signal d'une tentative d'explicitation langagière partiellement inaboutie, qui n'arrive pas à vaincre

brise la chaîne rassurante des habitudes et pourrait se souvenir d'autre part de ce que Proust recourt au moins une autre fois à la locution « un jour de départ » en fonction de comparant, et toujours pour expliciter la perte d'ancrage et le sentiment de tristesse provoqué par un bouleversement des habitudes : « Le premier de ces jours – auxquels la neige, image des puissances qui pouvaient me priver de voir Gilberte, donnait la tristesse d'un jour de séparation et jusqu'à l'aspect d'un jour de départ parce qu'il changeait la figure et empêchait presque l'usage du lieu habituel de nos seules entrevues [...] (I, CS, 391, nous soulignons) ». Nous signalerons aussi cette autre mention rencontrée au f. 99 r° du cahier 64 (N.a.fr. 18314) : « les résurrections se présentent si rarement, à une heure que nous n'avons jamais pensé, faisant sortir le soleil et le froid d'un jour de départ [...] ».

²⁵¹ Selon Miguet-Ollagnier (voir *op. cit.*, p.123-124), la « causalité psychologique » ne suffit pas pour expliquer certaines situations ou certains phénomènes (en l'occurrence, la débauche d'un aristocrate par ailleurs si fin et intelligent que Charlus) ; elle se voit donc relayée par une « causalité mythique », comme l'atteste la référence au mythe de Xerxès, citée tout de suite après notre comparaison et qui semble ainsi fournir un exemple plus précis de « spectacle sans cause » : « Qu'y a-t-il de plus poétique que Xerxès, fils de Darius, faisant fouetter de verges la mer qui avait englouti ses vaisseaux ? » (*loc. cit.*).

²⁵² Comme l'observe D. Wright au sujet de l'étiologie de la jalousie proustienne, « Proust semble mélanger à son gré la souffrance morale et la souffrance physique, soit pour accentuer la douleur de la jalousie, en lui donnant des qualités purement physiques, soit pour démontrer que c'est par le biais de la souffrance physique que l'esprit se construit au détriment de la structure amorphe des sentiments. », D. Wright, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu. Science et souffrance*, Champion, 2007, p. 298.

complètement la part d'indicible ou d'inexprimable propre à certains phénomènes, comme en (97) l'atmosphère ineffable qui soude en un tout les corps séparés des jeunes filles de Balbec :

(97) cette conscience aussi de se connaître entre elles assez intimement pour se promener toujours ensemble, en faisant « bande à part », mettaient entre leurs corps indépendants et séparés, tandis qu'ils s'avançaient lentement, *une liaison invisible*, mais harmonieuse **comme** *une même ombre chaude, une même atmosphère*, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège. (II, *JF*, 151)

Faire advenir dans le monde du visible ce lien immatériel et puissant qui unit les fillettes, saisi confusément par le héros qui reste en dehors de leur bloc amorphe mais étanche, relève d'une gageure expressive que le narrateur ne tient pas complètement, puisqu'au comparé abstrait « liaison invisible » il accole deux comparants quasi-synonymes, caractérisés par la même évanescence, la même immatérialité aux limites de l'imperceptible et qui, au lieu de l'éclaircir, présentent la même opacité que le comparé. Tout se passe comme si le narrateur ne réussissait, ou ne voulait pas intellectualiser par une comparaison excessivement explicative le tableau aux contours incertains de cette « beauté fluide, collective et mobile » des jeunes filles que ses perceptions lui renvoient. En raison de sa combinatoire souple, l'adjectif « harmonieuse » n'est fortement déviant par rapport à aucun des substantifs, si bien que la dérive métaphorique, et suggestive, de la comparaison dans son ensemble est encore une fois plutôt surveillée et dépend essentiellement d'une analogie nominale venant non dissiper mais surdéterminer la vacillation, le mirage perceptif du désir qui annule toute fragmentation et amalgame les corps dans une même nébuleuse²⁵³.

Nous allons à présent commenter deux occurrences qui, malgré la lexicalisation du syntagme métaphorique formé par le motif et le comparant, font état d'une plus grande originalité dans la mesure où le caractère stéréotypique évident du comparant se voit ou bien défigé par une appropriation contextuelle qui en enrichit les implications, ou bien exploitée à des fins diégétiques et ironiques :

(98) la seule chose qui frappait alors, dans ses traits si mobiles, c'est qu'à partir du moment où on avait effleuré ce sujet, ils avaient témoigné de leur distraction, en gardant exactement l'expression qu'ils avaient un instant avant. *Et cette immobilité d'une expression même légère* pesait **comme** *un silence*. (III, PR, 851)

(99) *La passion de la jeune fille pour le violoniste* ruisselait autour d'elle, **comme** *ses cheveux quand ils étaient dénoués*, **comme** *la joie de ses regards répandus*. (III, PR, 561)

La double impertinence oxymorique qui consiste à projeter le sème de /pesanteur/ sur deux entités immatérielles comme l'immobilité et le silence, créant ainsi le balancement métaphorique des deux côtés de la comparaison, se voit compensée par le fait que l'association du silence à un écran épais et lourd, à un poids qui vient lester et même empêcher la communication entre les individus, est solidement ancrée dans le lexique courant (en attestent les locutions « un lourd silence » ou « un silence de plomb ») et n'a donc plus rien d'une métaphore vive, ni d'un catalyseur de syllepse, susceptible d'activer le sens propre, concret, du motif.

²⁵³ Nous observons dans cet extrait mettant en scène une vision au ralenti un processus d'homogénéisation exactement contraire à la fragmentation des passantes que le héros aperçoit depuis la voiture de Mme de Villeparisis : « Pour peur que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie [...] », II, *JF*, 73.

Cependant, l'inscription du tour figé dans la trame relationnelle de la comparaison et, *a fortiori*, dans le contexte diégétique agit comme un facteur de remotivation puisque la figure tisse un lien de nature causale entre le silence et l'impénétrabilité volontaire du visage d'Albertine lorsqu'une allusion est faite aux filles qui ont mauvais genre. Tout à coup, les traits sans cesse mouvants, insaisissables²⁵⁴ de l'être de fuite se figent et ce figement doit être interprété comme un signe éclatant, le pendant physique du mutisme d'Albertine au sujet de ses penchants gomorrhéens. À ce propos, l'absence de rupture typographique entre le relateur et le comparant n'exclut pas totalement à notre avis une lecture extrapredicative du groupe régi par *comme*, entraînant une analogie de situation au détriment de la stricte identité de manière : l'immobilité de l'expression pèse non à la manière d'un silence mais *de même qu'un silence, au même titre qu'un silence*, ce qui contribue à renforcer l'équivalence souterraine entre le signifiant « traits immobiles » et le signifié « silence », lequel implique à son tour le signifié « mensonge ». Malgré la présence de l'article indéfini « un » à valeur générique, c'est bien la chape de l'aveu toujours tu qui tombe entre Albertine et le héros, c'est son lourd silence à elle, gros de soupçons et de doutes jamais dissipés, qui se projette sur le masque de son visage et devient, de par son obstination même, le signal le plus éloquent, car émis par le corps²⁵⁵, d'un secret qui ne cessera pourtant de se dérober.

Dans (99), la comparaison métaphorique s'avère en revanche le support d'un micro-pastiche ayant pour objet le lyrisme qui caractérise la prose sentimentale, ton que Proust adopte ici dans une visée ironique, pour mieux adhérer au point de vue naïf de la nièce de Jupien, tombée sous le charme de Morel²⁵⁶. Le verbe « ruisseler » voit son sème inhérent /liquide/ neutralisé par l'appariement allotopique avec, d'une part, une entité épaisse, manifestement non liquide (« cheveux ») et, d'autre part, avec les deux substantifs abstraits (« passion », « joie ») ; il constitue dès lors le pivot d'une double métaphore lexicalisée qui éveille, dans le côté gauche, le cliché hyperbolique des « torrents des passions »²⁵⁷ et que prolongent dans le côté droit les deux comparants. Le surplus de concret que semble apporter l'image des cheveux dénoués est aussitôt contrecarré par le fait qu'elle constitue un autre *topos* bien établi dans les romans sentimentaux, signal extérieur chez l'héroïne²⁵⁸ de l'éclosion irrépessible de l'amour et de ses bouleversements, alors que la tournure

²⁵⁴ Rappelons-nous du constat qui fait suite à la tentative de la part du narrateur de fixer, au moyen du portrait, les contours changeants du visage d'Albertine : « et chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux » (II, *JF*, 298-299). Et plus tard, à Paris, le héros remarquera avec angoisse que « les yeux d'Albertine appartenaient à la famille de ceux qui (même chez un être médiocre) semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver [...] des yeux – par mensonge toujours immobiles et passifs – mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu » III, *PR*, 599 (nous soulignons).

²⁵⁵ Le héros a appris depuis longtemps que « la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques. » II, *CG*, 365.

²⁵⁶ C'est d'ailleurs, après le cliché en tant qu'élément du style d'auteur, l'autre fonction importante que Riffaterre reconnaît au cliché : il peut constituer un « procédé mimétique, servant à évoquer des idiolectes ou styles autres que celui de l'auteur, utilisé aussi pour la ; caractérisation psychologique des personnages. C'est sans doute ainsi, comme mimésis, que le cliché est le plus employé en prose littéraire », M. Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », art. cit., p. 91.

²⁵⁷ Cette locution métaphorique figée est très courante dans le langage classique des passions et figure déjà dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière et dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* (entrée « torrent », versions en ligne disponibles depuis le site http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm).

²⁵⁸ À l'entrée « torrent » du TLFi on lit par exemple cette citation tirée de *Consuelo* de George Sand : « Elle détacha ses

substantive para-métonymique du second noyau (joie de ses regards → regards joyeux), à défaut d'un véritable complément heuristique – car Proust compare à nouveau l'abstrait à l'abstrait – permet de surdéterminer la métaphore clichéique du débordement de la passion en établissant une correspondance terme à terme entre le verbe « ruisselait » et les deux caractérisants quasi-synonymes (« dénoués » / « répandus »²⁵⁹). L'articulation de cette comparaison métaphorique autour d'une thématique sentimentale si éculée aurait de quoi surprendre si elle ne s'inscrivait dans un de ces développements éminemment romanesques qui parsèment les dernières sections de la *Recherche*²⁶⁰, moments où Proust semble dévêtir, de façon provisoire, son habit d'écrivain dogmatique pour assumer totalement le parti du romancier, se laissant aller à la tentation de multiplier les intrigues secondaires et périphériques par rapport à la trajectoire de la vocation artistique. Notre occurrence clichéique relève ainsi d'un de ces atomes de fiction pure – le canevas paradigmatique de la jeune fille séduite et abandonnée, mais dont la vertu sera finalement récompensée, encore que pour un temps très bref, par le rachat social²⁶¹ – qui situent certains épisodes du roman proustien dans le voisinage de Balzac ou même de George Sand, et permettent en même temps de comprendre le mélange dialectique de proximité et de dépassement qui informe la relation de Proust au roman traditionnel.

On aura sans doute noté que, dans les deux dernières sections, nos commentaires au sujet d'entorses ou d'altérations significatives du cadre syntaxique canonique de la comparaison substantive se sont raréfiés et n'ont porté que sur des cas de duplication du motif adjectival. Contrairement à ce qui se passe dans les autres sous-classes de comparaisons substantives, ici le comparant ne semble pas constituer un foyer de manipulations significatives affectant son extension ou sa place²⁶², comme si sa valeur métaphorique et souvent abstraite le rendait moins apte à porter des prolongements de nature narrative ou descriptive. En revanche, le phénomène d'étirement et de morcellement du *tertium comparationis* sur plusieurs supports adjectivaux se produit également dans cette variante de notre figure, mais à un degré de complexité ultérieur, la configuration symétrique comportant cette fois que chaque adjectif de la série caractérise de façon non pertinente à la fois l'un et l'autre des substantifs. Le défi stylistique est de taille, mais se voit payé en retour par la mise en place d'une trame analogique très suggestive et ingénieuse, en mesure de traduire, sans l'alourdir, une réalité

épingles, et laissa tomber jusqu'à terre un torrent de cheveux noirs, où le soleil brilla comme dans une glace ».

²⁵⁹ À ce propos, il est important de préciser que le participe adjectival « répandus » a été ajouté à la main par Proust sur la troisième dactylographie de *La Prisonnière* (voir N.a.fr. 16745, f. 87r°), à la place de l'épithète « heureux », ce qui souligne sa volonté de créer un effet de redondance susceptible d'augmenter la prégnance du cliché de la passion torrentielle.

²⁶⁰ Aussi bien Compagnon que Fraisse s'accordent pour identifier ce tournant romanesque pleinement assumé par Proust avec *Sodome et Gomorrhe*, section intermédiaire dans laquelle le projet proustien se libère des carcans autobiographique et esthétique et s'enrichit de développements nouveaux, non prévus dans le plan initial. Voir sur ce point L. Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, n. 142, 2005 p. 219-238 et la « Notice » d'A. Compagnon, III, *SG*, p. 1185-1261.

²⁶¹ Comme l'on sait, les fiançailles entre la nièce de Jupien et Morel seront rompues par ce dernier, mais M. de Charlus adoptera la jeune fille en lui donnant le titre de Mlle d'Oloron, grâce auquel elle épousera le jeune Marquis de Cambremer, neveu de Legrandin, avant de mourir d'une fièvre typhoïde peu après son mariage.

²⁶² Nous n'avons relevé qu'un cas d'antéposition du comparant, dans cette comparaison métaphorique située dans *La Prisonnière*, où la thématization du membre introduit par *comme* sert d'une part le resserrement de la métaphore marine, et d'autre part l'apparition retardée de l'objet direct comparé sur lequel porte la suite de la phrase : « je pourrais en ce moment, au cirque des Champs-Élysées, entendre la tempête wagnérienne faire gémir tous les cordages de l'orchestre, attirer à elle, comme une écume légère, l'air de chalumeau que j'avais joué tout à l'heure, le faire voler, le pétrir, le déformer, le diviser, l'entraîner dans un tourbillon grandissant », III, PR, 674.

supraterrestre, « objet herméneutique » par excellence, telle la petite phrase de Vinteuil :

(100) Et tandis qu'elle [la petite phrase] passait, légère, apaisante et murmurée **comme un parfum**, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. (I, CS, 342)

Si la valeur métaphorique du premier adjectif est plus faible en raison du spectre sémantique vaste de l'épithète « légère », pouvant désigner aussi des objets immatériels, l'incompatibilité bilatérale des deux autres se voit accentuée par leur disposition en chiasme, puisque le sème /sonorité/, inhérent au dernier qualificatif, rend celui-ci franchement allotope par rapport au comparant « parfum », dont la proximité renforce le sentiment de rupture métaphorique, mais beaucoup moins déviant par rapport au comparé, qui est une phrase musicale. L'épithète du milieu se comporte quant à lui de façon spéculaire, la vertu calmante étant plus naturellement associée, quoique non de façon systématique, à une sensation olfactive qu'auditive. Au lieu de l'accord par proximité que nous avons relevé dans l'occurrence (93), dans ce fragment ultérieur complétant la série descriptive consacrée à la petite phrase la disposition des constituants du triplet semble marquer un retournement *in extremis* qui accentue le décalage métaphorique entre le motif et le comparant, moins incongru qu'il ne paraît à première vue. En effet, la mise en rapport de la musique avec un parfum, ou une substance volatile aux pouvoirs revigorants, a déjà été mobilisé par le narrateur afin de verbaliser la forme particulière d'enivrement et d'élévation spirituelle que Swann éprouve à l'écoute de la petite phrase ; au début d'*Un amour de Swann* on lit que la musique de Vinteuil est source d'un plaisir capable de donner « plus d'amplitude à sa respiration » (I, CS, 233) et qui ressemble à celui « qu'il aurait eu à expérimenter des parfums » (*loc. cit.*)²⁶³.

L'enchevêtrement de comparaison et métaphore dans les mailles à la fois souples et serrées de la série adjectivale permet ainsi à Proust de multiplier les facettes, les croisements synesthésiques rendant possible l'appréhension de l'essence « *sine materia* » (I, CS, 206) de la musique et de renforcer le soubassement de l'analogie entre la phrase musicale et le parfum, unis par une même (in)consistance aérienne et enivrante.

Le nombre exigü d'exemples que nous avons pu rattacher à cette sous-catégorie symétrique de comparaisons métaphoriques ne nous permet pas d'identifier des constantes ni de véritable fil rouge qui lierait les occurrences analysés, à l'exception de deux aspects généraux que nous rappellerons en guise de bilan : d'une part, le caractère peu hardi et aisément déchiffrable des images résultant du couplage de deux noyaux métaphoriques, l'un desquels étant le plus souvent lexicalisé ou stéréotypique ; d'autre part, l'impression d'approximation et de flou que véhiculent des comparaisons où l'abstraction induite par la composante métaphorique n'est rééquilibrée ou corrigée par aucune contrepartie concrète ou référentielle. Si ces comparaisons « détonnent » ou surprennent, ce n'est pas à cause de la complexité des croisements inter-isotopiques mis en place, ni par leur outrance, mais bien parce qu'elles ne semblent pas atteindre avec la même netteté que les autres formes de comparaison substantive la tâche caractérisante, explicative et interprétative que Proust confie à l'acte cognitif et scriptural de l'analogie.

²⁶³ Plus loin dans le roman, le narrateur à l'écoute du septuor aura à nouveau recours à une métaphore olfactive en parlant de la « fragrance de géranium » de la musique de Vinteuil, voir III, PR, 877.

1.3 Bilan sur les comparaisons substantives

Après avoir illustré en détail les cinq sous-classes qui forment la famille des comparaisons substantives de la *Recherche*, il est temps de prendre du recul et d'adopter un regard surplombant qui nous permette de récapituler les invariants, les caractéristiques saillantes, ainsi que les effets stylistiques dont se chargent ces configurations dans l'écriture proustienne. En faisant provisoirement abstraction des modulations et des spécificités qui différencient chaque catégorie identifiée, nous pouvons affirmer que toutes les comparaisons substantives présentent une même constante : elles relient deux entités du monde, hétérogènes et discontinues, sur la base d'une, ou de plusieurs, propriété(s) qu'elles partagent. Cette ou ces propriété(s) commune(s), figurant explicitement ou non à la surface de l'énoncé comparatif, constitue(nt) le motif, ou *tertium comparationis*, à partir duquel se fait jour une relation d'analogie²⁶⁴ entre les deux instances, et ce malgré les traits qui les distinguent. Aussi dirions-nous que, rien que par sa structure formelle, la comparaison substantive s'avère la formulation en langage, et la transposition en style, du principe cognitif et esthétique au fondement de la création artistique que Proust expose dans les pages de « l'Adoration perpétuelle » consacrées à la métaphore : l'écrivain « prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (IV, *TR*, 468). Les deux objets dont il est question ici sont représentés dans la comparaison par leurs équivalents langagiers, soit les deux substantifs comparé et comparant ; leur rapport est verbalisé, mis au jour par le motif, et l'anneau nécessaire qui resserre et fixe leur relation se matérialise dans la jonction du relateur *comme*.

Toutefois, dégager une « essence commune » et la révéler à travers le geste scriptural de la comparaison ne signifie pas poser une identité totale entre les objets confrontés – ce qui fait en revanche la métaphore proprement dite – puisque le *comme* constitue à notre avis un nœud dialectique : en unissant les deux termes nominaux, l'opérateur de comparaison instaure un lien sémantico-syntaxique marqué qui permet de saisir la ressemblance, inaperçue jusque-là, entre les référents qu'ils désignent, tout en les maintenant en même temps à distance et en soulignant leur différence irréductible ; marqué à la fois de l'union et de l'écartèlement, *comme* empêche leur complète superposition et la con-fusion qui annulerait le « liséré » séparant les objets et leur catégories d'appartenance, indispensable pour appréhender leur « harmonie discordante »²⁶⁵. Ainsi que l'a montré plus spécialement l'analyse de certaines comparaisons non motivées, où le relateur assume parfois une valeur modalisante qui témoigne d'une volonté de freiner la forte tendance à l'assimilation entre les instances nominales, chez Proust le *comme* s'avère une sorte de rempart, de barrière paradoxale qui, en même temps qu'il détruit les frontières entre les choses, en affirme le voisinage et provoque leur empiètement, manifeste également l'exigence de toujours garder un écart, afin de rendre discernable, en extrayant les éléments discrets qui la composent, l'impression obscure, composite, que l'écrivain a démêlée.

²⁶⁴ Le terme « analogie » est pris ici à la fois dans son acception stricte, soit une « égalité de rapports », et dans son acception affaiblie de ressemblance. Dans l'emploi courant, les deux sens coexistent et donnent au mot sa valeur polysémique. Voir pour plus de détails, C. Michel, *Poétique de l'analogie*, Classiques Garnier, 2013, en particulier la section « Analogie : du mot à la pensée », p. 195-222.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 213.

Dans ses réalisations canoniques, dont le patron syntaxique varie en fonction de la présence ou de l'absence du motif dans l'énoncé (*SN1 être comme SN2* ou *SN1 SV/être Adj comme SN2*) et de la nature sylleptique ou non sylleptique du motif, la comparaison substantive incarne donc déjà, en action, le travail de recréation par la mémoire et de déchiffrement des impressions qui selon Proust doit constituer la matière et la finalité suprême de l'œuvre d'art. Cela est possible parce que la visée herméneutique qui sous-tend cette figure – consistant à préciser la représentation mentale vague qu'on a d'une entité donnée, actualisée dans le discours, à l'aide d'une entité virtuelle, supposée mieux connue et partageant avec la première un ensemble de qualités – l'investit de deux valeurs stylistiques primordiales, inextricablement mêlées : la description/spécification et l'explication. Ces deux fonctions, attribuées de tout temps à la comparaison par la tradition rhétorique, émergent aussi très clairement dans l'écriture proustienne, et l'analyse des exemples aura montré à quel point notre auteur sait les mettre à contribution. Cependant, il serait abusif d'en conclure que le traitement proustien des comparaisons épouse, et consolide par-là, la conception ornementale de la figure, qui est souvent celle, par trop simpliste, des manuels scolaires et des précis de stylistique classique. En effet, procéder à la description d'un objet, en détailler les propriétés au moyen d'expression caractérisantes ou en recourant à un comparant imagé, implique toujours chez Proust, de façon essentielle, une reconfiguration, un « programme de reconstitution »²⁶⁶ de la chose elle-même ; décrire signifie s'engager dans un processus déconstructif qui doit amener l'artiste, comme le dit le narrateur à propos d'Elstir²⁶⁷, à oublier ce qu'il sait, ce qu'il connaît de l'entité de départ, pour atteindre à rebours, ou plutôt retrouver, ce qu'il a senti et, dans un second temps, pour exprimer ce ressenti originaire à l'aide d'un équivalent, lequel est dans notre cas non seulement le substantif comparant, mais l'entité synthétique issue du transfert sémantique mutuel à l'œuvre entre les deux instances de la relation comparative. Cette démarche de reformulation consubstantielle à la fonction descriptive de la comparaison est particulièrement évidente dans les formes non motivées, où la sous-spécification du *tertium comparationis* et la structure pseudo-attributive marquée par la copule *être* rapprochent la comparaison du cadre syntaxique de la définition lexicographique (*A est B*), mais elle caractérise plus largement toutes les sous-classes que nous avons identifiées. De ce fait, la configuration comparative apporte à la description et à l'image proustienne un surcroît d'intellectualité : elle ne laisse rien aux hasards de la fulgurance ou de l'improvisation, ni à la fantaisie interprétative du lecteur²⁶⁸, et semble proclamer au contraire la « souveraineté de l'énonciateur sur le monde »²⁶⁹ ; l'itinéraire analogique est en général balisé par des phénomènes de surdétermination sémantique ou métonymique, chaque fois que la relation de ressemblance entre les deux entités se double, et s'appuie, sur un lien de contiguïté spatio-temporelle. Néanmoins, ce côté analytique, qui explicite parfois jusqu'à la redondance, n'affaiblit aucunement le pouvoir évocateur et suggestif de la figure, car celle-ci s'enracine toujours, indéfectiblement, dans la sensation pure, elle en est le déploiement lisible. Comme l'a noté Henri Bonnet, « la sensibilité, l'instinct sont la source de l'invention pour Marcel Proust. Ce sont elles qui apportent

²⁶⁶ P. Mougín, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997, p. 49.

²⁶⁷ Voir II, *JF*, 194.

²⁶⁸ Puisque nous avons vu que même là où le motif n'est pas exprimé, Proust met en œuvre des stratégies de compensation visant à déplacer ou à redistribuer le *tertium comparationis* sur d'autres constituants, extérieurs au cadre comparatif, voir *supra*, p. 242-244.

²⁶⁹ P. Mougín, *op. cit.*, p. 73.

le neuf. Mais ce ne sont pas elles qui le maîtrisent »²⁷⁰. La comparaison substantive est alors l'un des instruments stylistiques au service de ce « travail de l'intelligence » qui vient après la sensation, la relaie et la maîtrise ; la comparaison explique, certes, et – n'en déplaise à ses détracteurs, si nombreux dans l'histoire de la rhétorique – cette faculté explicative n'est pas son défaut, mais son principal atout aux yeux de Proust. Expliquer, dérivé du latin *explicare*, signifie en effet déployer, distendre ce qui se présente comme confus en d'innombrables plis, enchevêtré et indistinct au fond de nous-mêmes ; l'ex-plication doit être entendue chez Proust comme l'acte et l'effort, souvent pénible, qui permet de « faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression » (IV, TR, 461).

C'est donc en se reportant au sens étymologique du mot que l'on peut légitimement parler de fonction explicative de la comparaison chez Proust, et qu'on peut comprendre aussi la raison profonde des nombreux « débordements » en dehors du cadre syntaxique nominal que nous avons commentés au cours de cette section. Chaque objet constituant un foyer de sensations, de souvenirs, de sollicitations qui s'irradient à partir de lui, il s'avère souvent impossible pour Proust, toujours très vigilant quant à la précision et à la rigueur de ses images, de s'en tenir à la structure binaire et au rapprochement de syntagmes nominaux simples. D'où les phénomènes de prolifération et d'amplification touchant aussi bien la variante adjectivale du motif – qui se prolonge souvent en série – que le comparant, dédoublé en plusieurs noyaux homologues ou étiré par l'ajout d'éléments adventices. Ce déséquilibre dans le pôle droit de la comparaison entraîne, d'une part, une autonomisation progressive du comparant, infusé de « surnourriture » jusqu'à assumer les proportions d'un micro-récit à valeur narrative, démonstrative ou même métapoétique, et est source d'autre part d'un relâchement de la relation unissant les entités ponctuelles exprimées par les substantifs, laquelle s'étend aux situations esquissées respectivement par la diégèse, du côté du comparé, et dans les expansions, du côté du comparant.

Mais l'originalité et la singularité des comparaisons substantives proustiennes ne tiennent pas uniquement à leur ampleur souvent démesurée. Nous avons souligné à plusieurs reprises que si la figure n'apparaît jamais comme un corps étranger interpolé dans la phrase, ou comme un pur agrément qui la réduirait à être « la servante purement pratique et utilitaire du raisonnement »²⁷¹, c'est surtout en raison de son enracinement dans la trame serrée du texte. Sur le plan microtextuel, la comparaison ne surgit jamais d'une façon isolée ou dissonante (ce que Proust déplore le plus des images balzaciques²⁷²), car elle participe, de par sa dimension relationnelle et le mécanisme de transfert sémique qu'elle met en œuvre entre ses constituants, au déroulement symphonique de la phrase, à son orchestration sur un même ton métaphorique, préparé et prolongé par une concaténation d'harmonies qui confèrent à maints passages proustiens leur solidité, leur compacité transparente où les choses se contaminent l'une l'autre, se fondent et se transforment.

La comparaison se voit ainsi pourvue d'une épaisseur signifiante, résultant aussi bien de son imbrication dans l'énoncé et de sa solidarité avec le cotexte phrastique, que de son ancrage macrotextuel. Dans plusieurs occurrences analysées nous avons remarqué en effet que le choix des comparants répond non seulement à un

²⁷⁰ H. Bonnet, *Roman et poésie*, Nizet, 1980, p. 80.

²⁷¹ Reproche que Proust adresse dans sa correspondance aux images de Jaurès ou de Taine, voir *Corr.*, t. VII, p. 167 et t. XIV, p. 121.

²⁷² « C'est par des images de ce genre, c'est-à-dire frappantes, justes, mais qui détonnent, qui expliquent au lieu de suggérer, qui ne se subordonnent pas à un but de beauté et d'harmonie », *EA*, p. 270.

critère de ressemblance ou d'opportunité sémantique, mais met au jour des enjeux que nous qualifierons de « constructifs », puisque la comparaison fait écho et contribue à structurer des thèmes importants du roman, ayant trait à la représentation des personnages, à l'affleurement de symétries cachées entre des épisodes éloignés, ou encore à la valeur symbolique et autoréflexive de certains motifs récurrents. C'est pourquoi même des comparaisons de prime abord anodines ou clichéiques méritent d'être analysées attentivement, car la banalité apparente peut s'inverser²⁷³ et devenir un signe : tout signifie dans le style de Proust et nous incite à aller plus loin, bien au-delà d'un simple rapport de ressemblance entre les entités, à sonder les multiples couches de sens qui confèrent aux comparaisons substantives une profondeur et une nécessité inédites. Visée descriptive et explicative, tendance à l'expansion, intégration étroite dans l'environnement de la phrase et du texte, densité connotative, alliance d'intelligibilité et de poéticité dans le rendu des impressions : voici les caractéristiques majeures que l'analyse stylistique des comparaisons substantives a mises en lumière et qu'il s'agira maintenant de retrouver et d'approfondir dans l'examen des comparaisons phrastiques.

²⁷³ Ce serait, si l'on veut, une autre manifestation, au niveau microtextuel, de la loi de « l'inversion » que selon Barthes structure en profondeur le roman proustien, voir R. Barthes, « Une idée de Recherche », *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 310-311.

2. Comparaisons phrastiques

Le parcours stylistique que nous avons entrepris dans l'univers des comparaisons figuratives proustiennes se poursuit dans ce troisième chapitre avec l'analyse des réalisations appartenant à la grande famille des comparaisons phrastiques. Celles-ci forment l'autre branche maîtresse de notre système de classement, laquelle s'avère encore plus touffue et nourrie que la première, tant d'un point de vue qualitatif – l'exploitation de la structure phrastique de la part de Proust étant, nous le verrons, maximale et tout à fait personnelle – que d'un point de vue quantitatif. En observant les données statistiques issues de notre décompte, l'on s'avise d'entrée de jeu, avant même de plonger dans le détail des diverses variantes, de l'importance extraordinaire que la configuration comparative phrastique revêt dans le cadre de la mise en œuvre scripturale du processus métaphorique qui soutient l'esthétique et le style proustien, ne serait-ce que par la fréquence avec laquelle elle apparaît sous la plume de notre auteur. Plus de la moitié des exemples recensés sur l'ensemble des sept tomes de la *Recherche*, soit 1100 items environ, présentent une structure syntaxique qui réalise l'une des formes de comparaison phrastique de notre typologie¹ ; leur nombre dépasse donc celui des formes substantives brèves (si tant est qu'on puisse employer ce qualificatif sans guillemets de réserve dans le cas de Proust) que nous venons de commenter. Loin de constituer un motif d'étonnement, ce résultat doit être considéré plutôt comme une confirmation indirecte de la tendance au déploiement, à l'expansion en dehors des limites du cadre syntaxique normal, et du déséquilibre conséquent dans le pôle droit que nous avons constatés dans bon nombre d'occurrences substantives, tendance qui trouve son plein épanouissement dans cette configuration ample et dynamique, structurellement plus propice à l'extension syntagmatique.

À la suite de Michel Murat, et en reprenant à cette occasion les dénominations qu'il propose dans sa taxinomie sans opérer d'ajustements terminologiques, nous qualifions de « phrastique » toute comparaison figurative où les deux tronçons du rapprochement présentent un parallélisme syntaxique ; cela signifie que le motif adjectival ou verbal constituant le *tertium comparationis* n'est plus ellipsé dans le noyau comparant et repérable seulement au niveau de la phrase matrice, mais apparaît également à la surface de la proposition subordonnée introduite par *comme*, suivant la formulation schématique que voici :

SN1 SV/être Adj1 comme SN2 SV/être Adj2

où les syntagmes *SV/être Adj1* et *SV/être Adj2* peuvent être représentés par des termes identiques, quasi-synonymes ou différents (mais sémantiquement assez proches), en l'occurrence un verbe plein ou une structure attributive du type *être+adjectif*.

En se limitant pour l'instant au cadre prototypique exposé ci-dessus, sans entrer dans le détail des variantes, il est possible d'avancer deux remarques préliminaires d'ordre linguistique. D'une part, l'explicitation du motif dans le pôle du comparant permet de mieux saisir le statut de conjonction subordonnante propre à *comme*, cheville qui raccorde deux propositions complètes, *P1* (correspondant au

¹ Voir graphique 3 en annexe.

groupe *SN1 SV/être Adj1*) et *P2* (soit *SN2 SV/être Adj2*)². D'autre part, du fait même que l'opération de mise en parallèle concerne non plus deux substantifs isolés, renvoyant à des référents ponctuels et circonscrits, mais deux phrases complètes, soit une séquence de mots dotée d'une cohérence syntaxique et esquissant un procès dynamique, la portée de l'analogie change considérablement. Les propositions comparée et comparante évoquent en effet deux scènes, deux situations (ou états), l'une actualisée, ancrée dans l'univers spatio-temporel où se déroule la narration, l'autre désactualisée et extra-diégétique, censée toujours « rendre présent à l'imagination l'objet de la pensée »³ et dont la dimension non référentielle est signalée aussi par le changement de tiroir verbal, *SV/être Adj2* figurant en règle générale au présent achronique⁴. En outre, les deux représentations peuvent soit se correspondre en tous points, terme à terme, et donner lieu alors à un véritable rapport proportionnel⁵, soit s'articuler autour d'une relation plus lâche, l'analogie se voyant élargie aux deux situations considérées dans leur intégralité (l'état de choses global décrit dans la matrice est identifié, dans sa manière d'être, à celui évoqué par la subordonnée⁶) et se construisant à partir d'une idée commune, plus ou moins précise, véhiculée par les deux propositions, par-delà la réciprocité étroite de leurs constituants respectifs. Dans les deux cas, les frontières syntaxiques de la figure s'assouplissent, car l'étau binaire qui caractérise – dans leurs réalisations prototypiques – les comparaisons substantives se desserre, s'ouvre à des représentations parfois très riches et détaillées, susceptibles de se constituer en tableaux ou en micro-récits autonomes, ce qui a pour effet corollaire de favoriser la mobilité du comparant introduit par *comme*, lequel figurera volontiers détaché en position frontale. Ces quelques caractéristiques générales, retracées brièvement en guise d'entrée en matière, suggèrent donc que, confronté à des configurations dont l'enjeu n'est plus tellement de mettre au jour une ressemblance formelle inaperçue entre deux entités du monde, mais de tresser une trame de rapports, donc une véritable analogie, entre deux situations hétérogènes et autonomes, l'interprète devra modifier ses attentes et son angle d'observation, et sera appelé à un effort cognitif plus grand, puisqu'il s'agira d'appréhender des représentations mentales complexes, issues de l'intuition sensible et constituant en même temps l'aboutissement d'un travail analytique à reconstruire étape par étape.

Le schéma syntaxique que nous avons illustré plus haut rend compte des comparaisons phrastiques que nous définissons canoniques, puisqu'elles mettent en regard deux propositions complètes, d'extension variable, mais dont les constituants nucléaires sont toujours exprimés en surface. À côté de cette sous-catégorie, que nous allons traiter en premier, viennent ensuite s'ajouter trois formes intermédiaires, répertoriées également dans la typologie de Murat mais bien plus nombreuses et significatives dans notre corpus. Elles se différencient des réalisations complètes au vu de leur construction syntaxique emboîtée : la subordonnée introduite par *comme*, incomplète et amputée de la plupart de ses constituants essentiels, car identiques à ceux de la matrice,

² Rappelons que la fonction de connecteur subordonnant est la même dans toutes les configurations comparatives, mais elle est sans doute moins évidente dans les comparaisons substantives, où il faut procéder à la reconstruction métalinguistique du prédicat sous-spécifié pour faire apparaître la structure phrastique profonde du comparant ; voir *supra*, p. 250-251.

³ Marmontel, *Éléments de littérature*, t. I, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1879, p. 326.

⁴ La dissymétrie référentielle entre les deux parties de la comparaison est donc encore plus évidente que dans les formes substantives à prédicat ellipsé, même s'il faut préciser que le présent achronique, tout en étant le temps verbal le plus fréquent dans ces réalisations, n'est ni obligatoire ni exclusif, comme nous le verrons par la suite.

⁵ Nous reviendrons abondamment sur ces nuances dans la prochaine section, voir *infra*, p. 341-348.

⁶ Cf. C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, Ophrys, 2014, p. 153.

enchâsse en effet une autre subordonnée de type relatif ou circonstanciel, laquelle explicite les éléments hétérogènes et les variations nécessaires pour la mise en œuvre de l’analogie. Nous analyserons donc, dans l’ordre, des réalisations où le sujet nominal de la subordonnée comparante se voit prolongé par une expansion relative, à valeur descriptive ou restrictive (*P1 comme SN+rel*), et des comparaisons où le comparant assume une fonction de circonstant, régi par une préposition locative (*P1 comme dans SN*) ou par un adverbe de temps (*P1 comme quand P2*). Pour finir, nous nous pencherons sur quelques exemples de comparaison à structure présentative, affichant une disproportion flagrante entre les deux membres, puisque le poste du comparé est tenu par le pronom neutre *ce*, suivi du verbe *être*, alors que le comparant coïncide avec un syntagme nominal, simple ou expansé par des compléments caractérisants, ou bien avec une proposition infinitive (*Ce + être comme SN/prop. inf*).

2.1 Comparaisons phrastiques : *P1 comme P2*

Nous nous attelons donc en premier lieu à l’étude de la sous-catégorie qui, si elle n’est pas la plus significative du point de vue quantitatif⁷, s’avère pourtant la seule qui réalise pleinement le schéma prototypique des configurations phrastiques, soit *SN1 SV/être Adj1 comme SN2 SV/être Adj2*, glosable également par la formule *P1 comme P2*, et qu’illustre de façon emblématique l’exemple suivant :

(101) Puis parvenu si haut, prolongé avec tant de force le chant, mêlé d’un murmure de supplication dans la volupté, semblait à certains moments s’arrêter tout à fait comme une source s’épuise. (II, CG, 636)

Cette occurrence assez simple nous permet de revenir sur les remarques théoriques avancées plus haut et d’illustrer plus concrètement le trait majeur qui distingue la forme phrastique des autres réalisations ; le relateur *comme* ne jette plus un pont entre deux termes nominaux isolés, désignant des référents ponctuels dont on reconnaît une identité dans la manière d’être ou de faire, par-delà les différences de surface, mais permet d’établir un parallèle entre deux propositions, équivalents langagiers de deux situations (procès ou états) distinctes et autonomes, qui courent le long l’une de l’autre⁸ et qui, grâce à la corrélation syntaxique, en viennent à exprimer une idée commune et à s’éclairer de façon mutuelle. Ainsi, malgré son éloignement de la situation diégétique (l’extrait est tiré de l’agonie de la grand-mère), le tarissement graduel d’une source réussit dans notre cas, grâce à sa valeur générique et à sa notoriété, à rendre représentable et compréhensible l’interruption intermittente de la respiration de la grand-mère, identifiée métaphoriquement à un chant mélodieux.

Si l’on fait momentanément abstraction des éléments adventices, circonstanciels et caractérisants, qui dans notre exemple enrichissent le groupe sujet à gauche de *comme*, et que l’on se limite à identifier les constituants de base composant l’ossature du cadre syntaxique (*SN1 SV/être Adj1 comme SN2 SV/être Adj2*), il est aisé de reconnaître que la comparaison phrastique canonique se fonde sur une symétrie structurelle forte.

⁷ D’après notre relevé, les configurations phrastiques complètes comptent un peu moins de 300 occurrences, soit 27% des comparaisons phrastiques totales répertoriées dans la *Recherche*.

⁸ C. Michel rappelle que le préfixe *ana-* « est un mot d’origine indo-européenne, apparenté au gothique *ana*, qui signifie “contre”, ainsi qu’au vieux perse *ana*, qui signifie “le long de” », C. Michel, *Poétique de l’analogie*, op. cit., p. 212.

À la différence des réalisations substantives, où la dissymétrie référentielle constitutive de toute comparaison figurative s'accompagnait aussi d'une disproportion sur le plan syntaxique, due à l'ellipse du motif dans le pôle comparant, ici chaque tronçon présente un motif verbal ou adjectival exprimé, ce qui donne lieu à un parallélisme morpho-syntaxique parfait, puisque la séquence comparée et la séquence comparante – indépendamment des expansions qui en font varier l'extension –, sont bâties sur un même patron qui se répète, soit sujet+ verbe+éventuels compléments⁹. La conjonction *comme* revêt alors à la fois le rôle d'un trait d'union, d'une cheville liante, et de point de césure¹⁰, les deux propositions mises en regard pouvant s'apparenter en effet aux deux hémistiches, plus ou moins équilibrés, d'un vers poétique.

Ce balancement formel se double d'un parallélisme sémantico-lexical, plus ou moins étroit, que la comparaison instaure entre les contenus des deux noyaux propositionnels. Dans notre exemple, la configuration établit une correspondance directe entre les deux sujets et les deux verbes des propositions rapprochées, les premiers étant hétérogènes et allotopes (« chant »/ « source »), les seconds en revanche entretenant une relation sémantique de quasi-synonymie (« s'arrêter » / « s'épuiser »). Il s'ensuit alors que l'analogie mise au jour par la confrontation des deux situations prend appui moins sur les relations prédicatives isotopes et sur les représentations, somme toute identiques, qu'elles évoquent (il s'agit dans les deux cas d'une cessation, d'un épuisement) que sur un processus de transfert de propriétés engageant essentiellement les termes nominaux. C'est en effet grâce à l'échange croisé des sèmes /liquide/ et /musical/ que le souffle de la grand-mère, rendu léger et mélodieux par l'action bénéfique de l'oxygène, assume la consistance transparente d'un flot, tantôt jaillissant, tantôt asséché¹¹, cependant que la projection réactive, en sens inverse, la dimension sonore, murmurante de la source. Sans trop anticiper sur la suite de notre commentaire, nous dirions que dans les cas de parallélisme sémantique étroit, c'est-à-dire lorsque la plupart des constituants de la phrase comparée trouvent leurs pendants dans la partie comparante, l'itinéraire analogique se reconstruit sans peine et résulte du lien dialectique d'identité et de différence qui se noue entre les constituants appariés et fonctionnellement

⁹ Le parallélisme est défini par le *Gradus* comme la « correspondance de deux parties de l'énoncé [...] soulignée au moyen de reprises syntaxiques et rythmiques », correspondance qui « engendre des phrases ou des groupes binaires », B. Dupriez, *Gradus, op. cit.*, p. 322. L'approche de J. Molino est linguistique mais sa définition ne diffère guère : le parallélisme est « la reprise, dans 2 ou n séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques. » (J. Molino, « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française*, n. 49, 1981, p. 77) Si les deux comparandes sont parfaitement équilibrées (cas d'ailleurs rarissime chez Proust, comme nous le verrons), elles réalisent un isocolon, soit « la figure formée par la succession de deux ou plusieurs membres de phrase présentant leurs éléments constitutifs dans le même ordre, suivant le schéma : a1 b1 c1/a2 b2 c2. », J. Molino, art. cit., p. 84.

¹⁰ Cette fonction de césure et de délimitation des frontières respectives des deux constituants propositionnels est plus évidente lorsque le constituant introduit par *comme* présente une incidence extrapredicative, car le détachement de P2 est alors marqué par une virgule introduisant également une pause prosodique.

¹¹ La double identification métaphorique de la respiration revigorée par l'oxygène à un chant harmonieux et à un élément liquide, source ou flot, est reprise quatre pages plus loin, lorsque le narrateur décrit, au moyen d'une comparaison hypothétique, l'intermittence du souffle, d'abord arrêté, puis « comme si un affluent venait apporter son tribut au courant asséché, un nouveau chant s'embranchait à la phrase interrompue » (II, CG, 640). Les deux comparaisons figuraient d'ailleurs soudées en une seule phrase dans un avant-texte du cahier 14, où le mot source est pourtant foyer d'une syllepse, employé à la fois dans son acception propre et dans l'acception figurée lexicalisée d'« origine » : « [...] comme si la source principale de la vie s'arrêtant d'autres affluents avaient encore leur cours à épancher leur murmure à faire entendre » (Cahier 14, f. 97 r°). A. Herschberg-Pierrot signale en outre que notre comparaison phrastique cache probablement une allusion flaubertienne, en l'occurrence à la scène de la mort de Félicité dans *Un cœur simple*, où Flaubert décrit le ralentissement du cœur de la servante « comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît », A. Herschberg-Pierrot, « Notes sur la mort de la grand-mère », *BIP*, n. 36, 2006, p. 87-100.

homologues (les deux sujets, les deux verbes ou, le cas échéant, les deux objets directs), comme il arrivait déjà dans les comparaisons substantives et comme ce sera le cas dans les rapports proportionnels que nous analyserons plus loin.

Cependant, nous avons mentionné dans le paragraphe d'introduction que la mise en regard de deux unités plus amples, composées d'une séquence de mots et non d'un seul substantif, est souvent à l'origine d'un relâchement des mailles du filet analogique et d'une complexification des rapports en jeu, puisque le phénomène d'interaction et de transfert sémantique ne concerne pas des termes ponctuels mais engage plutôt le contenu global véhiculé par chaque proposition. Ainsi, dans l'exemple suivant,

(102) Et cette volupté d'être amoureux, de ne vivre que d'amour, de la réalité de laquelle il [Swann] doutait parfois, le prix dont en somme il la payait, en dilettante de sensations immatérielles, lui en augmentait la valeur – **comme** on voit des gens incertains si le spectacle de la mer et le bruit de ses vagues sont délicieux, s'en convaincre ainsi que de la rare qualité de leurs goûts désintéressés, en louant cent francs par jour la chambre d'hôtel qui leur permet de les goûter. (I, CS, 263)

le mécanisme comparatif tresse moins une relation de correspondance terme à terme qu'il ne juxtapose deux états de choses autonomes (« Swann amoureux entretenant Odette », « les gens en villégiature au bord de mer »), et vise à révéler une analogie plus vague, globale, entre deux manifestations particulières d'une même attitude idolâtre et dilettante, consistant à apprécier la qualité et la valeur d'une sensation esthétique (que ce soient les plaisirs de l'amour ou le spectacle de la mer) en de termes purement monétaires et prosaïques, comme si l'agrément qu'elle provoque était directement proportionnel au prix qu'on a payé pour la ressentir. Il apparaît ainsi que la distension des rapports, conséquence directe de l'ampleur syntaxique des deux pôles de la comparaison, oblige l'interprète à un travail inférentiel plus laborieux, et à l'issue moins évidente que dans les cas de parallélisme serré. L'analyse sémique, à elle seule, ne suffit plus, car l'on doit s'engager dans les replis, souvent labyrinthiques chez Proust, des deux propositions, dégager les idées fondamentales qu'elles expriment, et procéder ensuite à leur confrontation pour voir enfin affleurer une affinité inaperçue de prime abord.

De cette brève illustration du cadre formel des comparaisons phrastiques complètes on déduit donc que cette catégorie connaît chez Proust deux modes d'apparition et deux régimes d'exploitation principaux. D'une part, des réalisations plus concises et ramassées, bien balancées du point de vue syntaxique, où la relation d'analogie se fait jour à partir d'un transfert de propriétés activé entre les constituants homologues des deux structures prédicatives mises en regard ; d'autre part, des configurations expansées, plus souples et aux noyaux souvent disproportionnés, plus typiquement proustiennes dans la mesure où la construction des deux représentations et le dégagement des liens analogiques qui les unissent emprunte des voies plus tortueuses, la syntaxe (surtout celle de la proposition comparante) se pliant à l'exigence de précision et d'exhaustivité qui anime la création des images chez Proust et paraissant conduire le lecteur loin du point de départ, loin de ce comparé qui, quelle que soit la configuration choisie, constitue néanmoins l'objet du questionnement et la cible de l'explication, la source d'une tension herméneutique inapaisée qui trouve dans la démarche analogique une réponse et une possible résolution.

Dans les pages qui suivent, nous nous attacherons donc à retracer les caractéristiques et les effets stylistiques propres aux deux variantes que nous venons de dégager, en commençant par les comparaisons

phrastiques plus corsetées et canoniques, où Proust semble mettre un frein à la dynamique expansive qui informe volontiers ses rapprochements pour adopter un cadre formel rigide, logique, où le parallélisme syntaxique qui structure la juxtaposition des deux propositions chevillées par la conjonction *comme* instaure entre leurs contenus un parallélisme sémantique, un réseau de relations étroit sur lequel va reposer la figuration analogique. Nous avons déjà souligné que l'équilibre structurel de la comparaison est dû, en première instance, à la présence d'un second motif verbal ou adjectival exprimé dans le noyau subordonné introduit par le relateur ; néanmoins, il n'est pas inintéressant d'approfondir le type de relation sémantique que *SV/adj2* entretient avec son homologue dans la proposition matrice, afin notamment d'identifier sur quels vecteurs s'appuie la construction de l'analogie au sein de la structure phrastique. Dans le cadre des comparaisons substantives, cet approfondissement s'est avéré accessoire, puisque le motif sous-spécifié dans la partie comparante – mais toujours présent, rappelons-le, au niveau de structure profonde – pouvait être déduit en appliquant à *SN2*, par reconstruction métalinguistique, le même verbe ou adjectif figurant dans la principale, suivant la glose *SN1 SV/adj1 comme SN2 (SV/adj1)*. La configuration elliptique des formes substantives invite ainsi à inférer l'identité stricte des syntagmes verbaux, autrement dit qu'un même motif est apparié à deux sujets différents, plus ou moins compatibles sur le plan sémantique. En revanche, la comparaison phrastique admet en général trois cas de figure.

Les motifs verbaux peuvent différer aussi bien sur le plan du signifié que sur le plan du signifiant, et verbaliser donc des actions ou états indexés sur deux isotopies différentes,

(103) « Qu'est-ce que vous voulez, pour un vieux briscard comme moi », ajouta-t-il en ôtant son monocle pour l'essuyer, comme il aurait changé un pansement, tandis que la princesse détournait instinctivement les yeux [...] (I, CS, 332)

auquel cas il est probable, en principe, que ce soient les substantifs, sujets ou objets, à être très proches ou identiques, même s'il faut préciser que cette éventualité ne se vérifie pratiquement jamais dans notre corpus¹². Nous n'avons en effet relevé aucune incompatibilité manifeste ou choquante entre les motifs et, comme le montre aussi l'occurrence citée – où l'hétérogénéité sémantique des verbes « ôter » et « changer » est finalement assez faible –, leur distance ne met pas à risque la cohérence de l'image et le parallélisme sémantique, assuré ici grâce à l'analogie nominale qui se met en place au niveau des objets directs et qui entraîne l'assimilation par convergence du monocle et du pansement¹³.

Plus intéressants, et plus fréquents sous la plume de Proust, sont les exemples où, à l'identité parfaite des signifiés, s'oppose une divergence flagrante des signifiants, ce qui rend le parallélisme morpho-syntaxique légèrement boiteux, ne serait-ce que sur le plan des volumes des deux groupes verbaux ou adjectivaux. Cette

¹² Nous citons alors, à titre d'illustration, un exemple gracquien analysé par Murat, où l'équilibre entre identité et différence, constitutif de la comparaison, est assuré par la variation des prédicats et l'isotopie des sujets : « Ce navire endormi [...] je le sentais tressaillir sous moi comme le pont d'un bon navire reconnaît le pas d'un capitaine aventureux » (voir *Poétique de l'analogie, op. cit.*, p. 163).

¹³ La relative simplicité de ce rapprochement phrastique, dont le fonctionnement est très proche du mécanisme des comparaisons substantives, peut dépendre accessoirement de ce que cette occurrence est un rappel, discret mais bien reconnaissable, ou plus exactement une conséquence, de la transformation métaphorique que la vision déformante de Swann fait subir aux monocles des autres convives, celui du général étant « resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafmée et triomphale, au milieu du front qu'il éborgnait comme l'œil unique du cyclope » et étant apparu à Swann « comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçue, mais qu'il était indécemment d'exhiber » I, CS, 321.

option se vérifie lorsque le poste du motif dans la proposition comparante est tenu par un élément vicairé ou proforme, c'est-à-dire un verbe vide, dépouillé de son sémantisme d'origine, qui exerce une fonction de « suppléance » et assume dès lors « en tout ou en partie la représentation du syntagme verbal qui précède ou suit immédiatement »¹⁴. La disponibilité sémantique du verbe vicairé étant absolue, il est évident que son choix variera selon la nature de la relation prédicative exprimée par son référent textuel, soit *SV1* dans la phrase matrice ; si ce dernier décrit un processus ou une action, le *SV2* vicairé choisi sera toujours le verbe *faire*, conjugué majoritairement au présent¹⁵, comme en (104) :

(104) Pour peu qu'on l'expose [le malade], déjà fatigué, à la chaleur d'une soirée, *sa mine se décompose et bleuit comme fait* en moins d'un jour *une poire trop mûre, ou du lait près de tourner*. (III, *SG*, 90)

Comme on peut aisément le constater, le verbe *faire* remplit dans *P2* un rôle de représentant et entretient avec les deux verbes de *P1* (« se décompose et bleuit ») une relation de nature anaphorique ; il s'agit plus exactement d'une anaphore infidèle synonymique, dont le fonctionnement se fonde sur un mécanisme de co-référence semblable à celui qui permet de rapporter un pronom à son antécédent nominal, car le verbe proforme, dépourvu d'autonomie sémantique, enveloppe sous un signifiant différent et synthétique un signifié qu'il faut repérer dans le cotexte antérieur et qui correspond en tous points au contenu exprimée par son homologue fonctionnel dans la matrice. De la sorte, le recours au verbe vicairé permet d'insister sur le fait qu'une même action est accomplie par deux sujets différents, sans que l'on ait besoin de reprendre littéralement le verbe déjà utilisé. Cependant, Ericsson souligne que la portée de *faire* et l'ampleur de la représentation qu'il assure varient en fonction du contexte ; à la différence de la simple répétition par anaphore fidèle, le verbe vicairé ne se limite pas à véhiculer le même sémantisme que son antécédent, mais peut aussi inclure dans sa généralité d'autres éléments du syntagme verbal, par exemple des adverbes ou des compléments circonstanciels¹⁶, comme l'atteste la première occurrence citée à la note 15.

L'exigence stylistique d'éviter une trop lourde redondance n'est donc pas la seule motivation qui sous-tend l'emploi du verbe vicairé, car celui-ci s'avère surtout un puissant instrument de synthèse, susceptible de condenser dans une seule unité langagière un processus ou une idée complexes, dont la description étendue a trouvé place dans la partie comparée. Dans notre exemple, la dégradation rapide et l'œuvre de corruption accomplie par la maladie sur le visage de Swann est rendue au moyen de deux verbes inchoatifs qui marquent un changement d'état (du formé à l'amorphe, d'un teint naturel à un teint bleuâtre), lequel se produit à

¹⁴ O. Ericsson, *La Suppléance verbale en français moderne*, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis, 1985, p. 9.

¹⁵ Nous avons rencontré quelques occurrences, au demeurant assez rares, où le verbe *faire* dans le rôle de vicairé est conjugué au conditionnel présent, temps grammatical qui accentue la dimension purement spéculative et virtuelle de la scène esquissée par le comparant (Que de fois son crédit auprès d'une duchesse [...] il s'en était défait d'un seul coup en réclamant d'elle par une indiscrete dépêche une recommandation télégraphique qui le mit en relation sur l'heure avec un de ses intendants dont il avait remarqué la fille à la campagne, comme ferait un affamé qui troquerait un diamant contre un morceau de pain. I, *CS*, 190), et dont l'effet se voit redoublé si *faire* figure à l'irréel du passé (Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois que passait le tramway, son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. III, *PR*, 535).

¹⁶ « [...] tandis que le verbe répété ne fait que reprendre le verbe de la principale, *faire* a une fonction de représentant, et cette représentation peut s'étendre à l'ensemble du syntagme verbal de la principale. C'est au fond ce fait-là qui constitue la clé de la distribution des deux procédés ; on peut aller jusqu'à dire que la raison être de l'emploi de *faire* réside dans sa faculté de représentation. » O. Ericsson, *op. cit.*, p. 81.

l'identique dans deux objets hétérogènes et prosaïques, la poire et le lait, dont l'évocation en appelle directement à l'expérience quotidienne. Même si sa présence n'est pas nécessaire pour la mise en place de l'analogie (son effacement est tout à fait possible sur le plan syntaxique), le verbe vicair n'est pas pour autant superflu, car il évite la reprise intégrale des deux verbes pleins, laquelle aurait entravé par un didactisme excessif l'immédiateté du rapprochement, et permet surtout d'insister sur le caractère progressif, *in fieri*, du processus de déliquescence en acte, parallèlement, chez le malade et chez les deux entités-repère¹⁷.

Lorsque le motif de *PI* est constitué par un syntagme verbal attributif du type *être* (ou l'un de ses équivalents) + *adjectif*, celui-ci n'exprime plus une action mais un état ; la suppléance dans la subordonnée comparante est dès lors prise en charge par le verbe *être*, dont la faculté représentative est pourtant beaucoup plus restreinte, limitée au seul contenu de l'adjectif qui verbalise la *tertium comparationis*¹⁸ :

(105) [...] en admirant qu'en effet dans *la rue populeuse souvent mouillée de pluie*, et qui devenait précieuse comme *est* parfois la rue dans les vieilles cités de l'Italie, la duchesse de Guermantes mêlât à la vie publique des moments de sa vie secrète [...] (II, *CG*, 443)

Nous voyons que la reprise anaphorique par le verbe *être*, qui assure le parallélisme et confère à la configuration phrastique son caractère achevé, n'englobe dans sa portée aucun autre signifié que celui du qualificatif « précieuse », dont la proximité impose ici d'éviter la répétition, sauf si l'on recherche délibérément un effet d'insistance et de renforcement. La vicarisation du motif paraît en outre d'autant plus nécessaire dans cet exemple qu'elle permet à Proust de ménager, au cœur d'une ressemblance qui sans cela risquerait de virer à la tautologie complète – les sujets des deux propositions étant en effet entièrement isotopes –, un jeu de contrastes intéressant entre le miroitement fugace de la rue parisienne dans le comparé, dont la préciosité est transitoire et s'avère une conséquence directe de la pluie (ce qu'atteste le verbe « devenir », marqueur d'une transformation en acte) et la stabilité de cette même caractéristique dans le comparant, la rue des vieilles villes italiennes étant pour ainsi dire intrinsèquement précieuse, différence subtile mais importante que le choix d'une comparaison substantive n'aurait pas permis de souligner¹⁹.

Il est en outre opportun de signaler qu'il existe une troisième forme verbale, que nous avons rencontrée à quelques reprises dans notre corpus, dont le fonctionnement dans le cadre des comparaisons phrastiques complètes présente des affinités avec le mécanisme de suppléance assuré par *être* et *faire*, même si le verbe en question n'appartient pas à la catégorie des verbes vicaires mais à celle des verbes dits d'événement ou d'occurrence²⁰. Il s'agit de la tournure impersonnelle *il arrive*, relevée entre autres dans les deux occurrences ci-dessus :

¹⁷ La variante substantive que l'on obtient en effaçant le verbe vicair (« sa mine se décompose et bleuit comme en moins d'un jour une poire trop mûre, ou du lait près de tourner ») n'a pas exactement la même nuance de signification, puisqu'elle nous met, pour ainsi dire, devant le fait accompli et insiste moins sur l'idée d'action, de processus en train de se dérouler.

¹⁸ Si le proforme *être* est précédé d'un pronom clitique neutre, le *le* explétif, c'est ce dernier le véritable représentant du contenu sémantique de l'adjectif, la copule étant en revanche complètement vide.

¹⁹ Car l'ellipse du prédicat du côté du comparant aurait été comblée au niveau notionnel par le même verbe « devenir » utilisé dans la matrice : « [...] et qui devenait précieuse comme (devient) la rue dans les vieilles cités de l'Italie ».

²⁰ Pour un approfondissement sur les caractéristiques de ces verbes, inclus souvent dans la catégorie des verbes support, voir M. Fasciolo, « Les verbes d'occurrence sont-ils des supports des noms d'événements ? », *Études de linguistique appliquée*, à paraître, et D. Gaatone, « Ces insupportables verbes support. Le cas des verbes événementiels », *Linguisticae Investigationes*, vol. 27, 2004, p. 239-250.

(106) *Et cet atelier paisible avec son horizon rural s'était rempli d'un surcroît délicieux, comme il arrive d'une maison où un enfant se plaisait déjà et où il apprend que, en plus, de par la générosité qu'ont les belles choses et les nobles gens à accroître indéfiniment leurs dons, se prépare pour lui un magnifique goûter.* (II, JF, 200)

(107) [...] en effet, comme il arrive aux élèves qui saisissent plus complètement le sens d'une phrase quand on les oblige par la version ou par le thème à la dévêtir des formes auxquelles ils sont accoutumés, cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale. (II, JF, 75)

Le trait essentiel qui nous autorise à rapprocher ces exemples marqués par le verbe *arriver* des réalisations à verbe vicaire est la pauvreté sémantique du verbe événementiel, lequel – tout en gardant des nuances de sens qui permettent de l'opposer à ses quasi-synonymes « se passer » ou « avoir lieu » – prédique uniquement l'occurrence d'un événement dans un espace-temps donné, sans véhiculer aucune précision quant aux propriétés ou au mode d'apparition dudit événement. Le tour impersonnel présente ainsi la même vacuité de sens lexical et la même disponibilité des verbes vicaires, et se charge par conséquent dans nos exemples d'une valeur de relai anaphorique (anaphore conceptuelle) ou d'anticipation cataphorique, dans la mesure où il reprend/annonce, en les synthétisant de manière approximative, le procès ou la situation décrits dans la matrice. Outre qu'au maintien du parallélisme syntaxique, le recours au verbe *arriver* contribue à la mise en relief de l'idée de manifestation, de surgissement de l'événement décrit dans le comparé, lequel est susceptible de se produire, ou de se répéter (le présent atemporel apportant une nuance itérative) dans d'autres circonstances, en l'occurrence dans le cadre situationnel imaginaire dressé par le comparant. L'analogie de situation ainsi établie s'avère plus lâche et moins immédiatement saisissable, car, en évitant la répétition littérale du motif et en réduisant le procès comparé à sa seule dimension événementielle, la suppléance garantie par le verbe *arriver* contribue à éluder les points communs entre les deux scènes (lesquels doivent être déduits après-coup, une fois le comparant déployé) et à en exhiber les différences. C'est pourquoi cette tournure s'avère particulièrement propice chez Proust pour embrayer une ouverture de nature métalectique, à valeur narrative ou explicative, qui détaille les circonstances virtuelles, à la fois semblables et différentes, où se produit l'expérience décrite dans la proposition principale, et qui finit volontiers par occuper toute l'étendue de la partie comparante²¹.

En (106), *P2* assume les proportions d'une micro-récit construit autour de deux séquences temporelles (délimitées par les adverbes « déjà » et « en plus ») issues de la duplication de noyaux subordinatifs coordonnés, lesquels prolongent et amplifient le contenu du premier tronçon de la comparaison. L'anecdote, vraisemblable de par sa généralité, quoique forgée de toutes pièces par le narrateur, se charge d'une fonction essentiellement illustrative, visant à déployer la représentation diégétique abstraite et à faciliter l'appréhension de l'état d'âme du héros, comblé déjà par les joies esthétiques de la peinture et qui vient en plus de découvrir qu'Elstir connaît les jeunes filles. Mais elle donne aussi à voir plus particulièrement, et non sans un brin d'ironie, un équivalent concret du « surcroît délicieux » dont il est question dans *P1*, l'adjectif « délicieux » assumant après-coup une valeur sylleptique qui permet d'actualiser simultanément son acception spirituelle de plaisir raffiné et son sens

²¹ Nous reviendrons dans la suite de notre exposé sur les dominantes narrative ou explicative qui caractérisent le comparant dans certaines occurrences plus développées de comparaisons phrastiques, ainsi que sur leurs implications rhétorico-stylistiques, voir *infra*, p. 351-374.

alimentaire, activé par le mot « goûter » dans le comparant. L'exemple (107) montre en revanche que si la subordonnée est antéposée, la tournure impersonnelle assume une valeur cataphorique que l'on n'hésitera pas à qualifier de paradoxale, puisque la situation de départ, que le verbe *arriver* est censée représenter et relayer, ne figure qu'après la scène virtuelle posée comme repère explicatif. Autrement dit, le relateur *comme* et l'impersonnel en tête de phrase nous annoncent que quelque chose se manifeste sous un mode analogue à l'événement relaté dans la situation fictive décrite par *P2*, mais nous devons attendre la seconde partie de la phrase pour connaître enfin ce qui « arrive » de cette façon-là, soit quelle situation “réelle”, dont le héros fait l'expérience dans l'univers diégétique, se laisse éclairer par le scénario esquissé au début²².

La discordance qui surgit au niveau des signifiants lorsque le verbe de la matrice est repris dans la subordonnée comparante par un verbe vicair²³ s'annule en revanche lorsque *SV/adj1* et *SV/adj2* sont constitués par deux syntagmes identiques ; cette configuration réalise alors en surface la structure complète qui, dans les comparaisons substantives, restait sous-jacente et elliptique. Voici deux exemples simples :

(108) *Un convive doué d'un bon cœur glissait parfois à Saniette l'encouragement, privé, presque secret, d'un sourire d'approbation, le lui faisant parvenir furtivement, sans éveiller l'attention, **comme on vous glisse un billet.** (III, SG, 266)*

(109) *Quelquefois, **comme** Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. (I, CS,4)*

Ces occurrences incarnent, de façon prototypique, la structure comparative que nous définirons, à la suite d'Estelle Moline, comme une « proposition d'analogie »²⁴, soit un rapprochement instauré entre deux propositions complètes qui figurent le plus souvent à la forme affirmative et sont dotées d'un motif identique. D'un point de vue strictement linguistique, on peut observer que la portée de la proposition comparante est extrapredicative, soit incidente à l'ensemble de l'assertion centrale, et que, conséquemment, elle apparaît volontiers en position détachée et peut occuper aussi bien une position terminale qu'une position initiale ou intermédiaire, même si Moline précise que le détachement en fin de phrase est plus fréquent et représente dès lors la configuration moins saillante, non marquée. Au-delà de ces caractéristiques superficielles (qui nous

²² L'emploi cataphorique peut concerner aussi le verbe *faire*, avec le même effet de suspens et de retardement oratoire du cœur rhématique du propos : « Ainsi j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et **comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir.** » IV, TR, 459.

²³ Cette discordance se produit également lorsque les motifs de la comparaison sont représentés par des verbes ou des adjectifs quasi-synonymes, option que Proust semble préférer entre toutes. Elle assure en effet une variation stylistique surveillée (à la différence des verbes vicaires, dont le contenu sémantique coïncide exactement avec celui du verbe qu'ils représentent, les verbes quasi-synonymes gardent leur sémantisme et leurs nuances de signification) tout en affirmant l'analogie de fond entre les deux actions mises en parallèle, alors que des motifs franchement allotropes rendraient sans doute le rapprochement plus suggestif mais plus obscur. Voici un exemple tiré de Combray : « *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, [...] » (I, CS, 82). Le parallélisme syntaxique de la comparaison souligne et renforce l'antithèse allégorique (faisant apparaître en creux la référence aux peintures des Vices et des Vertus de Giotto) que le narrateur établit entre la fille de cuisine et Françoise. On observera en outre que la différence sur le plan du signifiant est compensée ici à la fois par la proximité sémantique et par une symétrie formelle secondaire, propre aux syntagmes verbaux, construits tous deux autour d'une périphrase verbale, l'une factitive (faire briller), l'autre attributive (rendre éclatant).*

²⁴ E. Moline, « “Elle volait pour voler, comme on aime pour aimer” : Les propositions d'analogie en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008/, p. 83-99.

intéressent uniquement dans la mesure où elles permettent de reconnaître cette configuration particulière, marquée par un parallélisme syntaxique et sémantique étroit, au sein des autres formes phrastiques), l'aspect qui importe de mettre en avant est que dans les propositions d'analogie donnant naissance à une comparaison figurative²⁵ – dont l'effet d'image réside justement dans le fait d'accoler au comparé actualisé une représentation dépourvue d'épaisseur référentielle et située dans une autre dimension spatio-temporelle – l'identité des motifs verbaux, avérée sur le plan sémantique, s'accompagne toujours d'une variation au niveau des temps grammaticaux.

Dans les deux cas ci-dessus, les verbes de la proposition comparée sont conjugués à l'imparfait itératif et sont ancrés dans la dimension rétrospective où se déroule le récit, alors que leurs homologues dans la subordonnée comparante figurent soit au présent atemporel (108), soit au passé simple (109), lequel est également décroché de la temporalité narrative, puisqu'il renvoie à un ailleurs mythique, au temps des origines, et n'évoque plus un fait ponctuel mais une référence culturelle partagée. Le changement des temps verbaux²⁶ marque ainsi une rupture entre le plan énonciatif actualisé auquel appartient *P1* et le plan énonciatif désactualisé où se situe *P2*, laquelle assume par conséquent une valeur de repère générique, non-référentiel et situé dans un hors-temps virtuel. Ce décalage entre les deux situations mises en parallèle permet ainsi de développer dans la proposition comparante une représentation extérieure au récit, supposée mieux connue ou faisant appel à des connaissances d'univers, et d'apporter, via les liens analogiques établis, une contribution à l'appréhension et, conjointement, à l'explicitation langagière du phénomène relaté par la diégèse.

Qui plus est, le parallélisme typique de la proposition d'analogie rend flagrante non seulement la dyssymétrie référentielle qui est au fondement du pouvoir figuratif de la comparaison, mais accentue aussi une autre discordance, de nature narratologique et propre au roman proustien. La variation des temps verbaux met en effet en lumière le clivage entre le plan de l'histoire au sein duquel évolue le héros (le temps *de re*), et le plan du récit où se place le narrateur (le temps *de dicto*), lequel reconstruit par la mémoire, analyse et commente les faits dont il a été le protagoniste. Les comparaisons émanent donc uniquement de cette seconde instance, de la voix et de l'univers spatio-temporel d'un narrateur situé en dehors, ou plus exactement au-dessus, des événements qu'il raconte et de la temporalité qui les régit, dont il interrompt un instant le cours pour y interpoler un développement analogique, porteur d'une double finalité : herméneutique (la pleine compréhension, *a posteriori*, du phénomène relaté) et représentationnelle (la formulation claire, accessible au lecteur, de ce dont il s'agit de rendre compte)²⁷.

²⁵ Moline signale en effet que la proposition d'analogie peut aussi mettre en regard deux événements ou états pourvus d'un même ancrage spatio-temporel ; les états sont souvent concomitants, alors qu'un événement est souvent comparé à une série d'événements similaires, antérieurs ou postérieurs. Dans ces cas la comparaison phrastique ne constitue pas une figure mais exprime plutôt la conformité (la situation décrite dans *P2* est identique et conforme à celle décrite dans *P1*). Voici un exemple cité par l'auteur : « J'ai eu mille fois raison de repousser tous les Chabert qui sont venus, comme je repousserai tous ceux qui viendront. (Balzac, *Le Colonel Chabert*) » E. Moline, « Les propositions d'analogie en comme », art. cit., p. 92.

²⁶ Variation qui réalise d'ailleurs la figure que la tradition rhétorique appelle polyptote, « consistant à employer dans une phrase plusieurs formes grammaticales d'un même mot (genre, nombre, personnes, modes, temps). », *TLFi*, entrée « polyptote ».

²⁷ Comme nous aurons encore l'occasion de le montrer, cette double finalité rapproche considérablement la fonction de l'analogie dans la pensée et dans l'écriture proustienne du rôle qu'elle joue dans les écrits scientifiques, car elle offre selon Charconnet « une représentation dans le domaine du sensible de faits inobservables par les voies sensorielles classiques [...] l'analogie permet de voir le fait jusque-là invisible. » J. Charconnet, *Analogie et logique naturelle*.

Cet effet de décrochage, qui nous transporte brusquement de la narration au commentaire, est particulièrement évident dans l'exemple (108), où le détachement en fin de phrase de la proposition comparante accentue l'impression d'une analogie saisie après-coup et insérée presque *in extremis*. *P2* constitue en effet le dernier maillon d'une chaîne de compléments adverbiaux de manière très équilibrée en termes de volumes syllabiques (11-8-8) et s'avère dès lors incident non à l'ensemble de la phrase matrice, comme le suggérerait sa position et la coupure typographique marquée par la virgule, mais seulement à la périphrase verbale « faire parvenir ». De ce fait, l'analogie globale entre les deux situations de la matrice et de la subordonnée serait plus restreinte²⁸ et affaiblie si la reprise du verbe *glisser*²⁹ n'instaurait une correspondance directe, et un transfert de propriétés sémantiques, entre les éléments de même fonction syntaxique, soit les deux sujets (« un convive doué de bon cœur » et le pronom indéfini « on »), les deux objets indirects (Saniette et le pronom « vous ») et les deux objets directs (« sourire d'approbation » et « billet »). Seuls ces derniers forment un couple franchement allotope, et c'est donc de leur hétérogénéité sémantique, ainsi que du transfert abstrait/concret découlant de leur mise en équivalence, que prend naissance l'analogie. De façon corollaire, il est intéressant d'observer que la correspondance terme à terme établit un jeu subtil avec les substantifs sujet et objet dans *P1* et leurs homologues pronominaux de *P2*. Si d'une part l'emploi du *on* indéfini, universel des agents, accentue la généricité de la situation comparante et rejette au second plan le sujet de l'action (qui reste indéterminé, contrairement à *P1*), le rapprochement vise d'autre part à créer une identification empathique entre Saniette, éternel souffre-douleur et bénéficiaire humilié du sourire d'approbation, et – par-delà l'écran du narrataire – le lecteur, que l'adresse directe au moyen du pronom *vous* institue en protagoniste de l'expérience, tout aussi dégradante, retracée par le comparant.

Dans l'occurrence (109), tous les constituants nominaux sont isotopes et l'identification proportionnelle qui s'opère d'un côté entre Ève et la femme imaginaire engendrée par le rêve, et, l'autre côté, entre Adam et le héros (via la synecdoque généralisante) se charge d'un poids signifiant bien supérieur à la seule analogie de situation. Loin d'être fortuite, la référence à la Genèse placée au seuil de la *Recherche* ouvre des perspectives importantes, encore qu'insoupçonnables à ce stade, sur la suite du roman ; elle constitue en effet un leitmotif, ainsi qu'un foyer d'allusions métapoétiques, renvoyant non seulement au narrateur comme créateur d'un monde incarné dans et par son œuvre, mais aussi, plus discrètement, au motif qui structure tous les épisodes amoureux du roman, c'est-à-dire que les femmes aimées et désirées par le héros seront avant tout, malgré leur existence réelle, des créatures de rêve, poupées pétries de croyances et façonnées par son imagination³⁰.

Une étude des traces linguistiques du raisonnement analogique à travers différents discours, Berne, Peter Lang, 2003, p. 22-23.

²⁸ Une lecture qui se concentrerait sur le syntagme « faire parvenir » et qui privilégierait la stricte identité de manière (cf. « la manière dont on faisait parvenir un sourire d'approbation à Saniette est identique à la manière dont on vous glisse un billet ») est non seulement possible mais autorisée aussi par l'incidence du groupe en *comme*, qui malgré le détachement et la virgule est à interpréter comme intrapredicative. Voir Cl. Guimier, *Les adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Ophrys, 1996, p. 43-44 et E. Moline, art. cit., p. 85.

²⁹ Dont on aura noté, encore une fois, l'emploi sylleptique, au sens figuré dans la matrice et au sens propre dans la subordonnée comparante, si bien qu'en cette circonstance les motifs apparaissent identiques sur le plan du signifiant mais divergent cette fois sur le plan des signifiés.

³⁰ Significativement, la même comparaison biblique revient à deux reprises dans l'ouverture du deuxième chapitre du *Côté de Guermantes II* : d'abord sous forme de métaphore, lorsque le changement atmosphérique et la présence de la brume, évoquant les souvenirs des Doncières, fait du héros « au lieu de l'être centrifuge qu'on est par les beaux jours, un homme replié, désireux du coin du feu et du lit partagé, Adam frileux en quête d'une Ève sédentaire » ; puis, au

Ces exemples permettent alors de dégager une autre spécificité des comparaisons phrastiques construites sur une proposition d'analogie, que nous anticipions déjà en début de section : la répétition littérale du motif verbal dans les deux comparandes a pour conséquence que l'hétérogénéité sémantique indispensable pour alimenter la tension entre ressemblance et différence à la base du mécanisme comparatif se situera au niveau des syntagmes nominaux et des rapports croisés, isotopiques ou allotopiques, que le parallélisme instruit, alors que l'analogie globale entre les situations représentées par P1 et P2 est inférée à partir de ces liens ponctuels³¹. Dans les cas les plus simples et lisibles, tels ceux que nous venons de commenter, le balancement structurel et les correspondances établies entre les deux parties de la comparaison rendent l'interprétation de la proposition d'analogie assez aisée, puisque l'on se voit confronté finalement à une trame de relations qui se déroule sur l'axe horizontal mais se construit à partir d'une suite de rapprochements verticaux, paradigmatiques, entre des termes isolés³². L'analogie est alors véritablement, comme son nom l'indique et comme Aristote l'a théorisé, un rapport de rapports, une liaison qui se noue entre les relations que chaque couple de termes entretient au sein de leurs structures phrastiques respectives, et où donc « le second terme est au premier comme le quatrième au troisième »³³.

Cette forme proportionnelle se voit pleinement réalisée dans le corpus proustien lorsque la comparaison phrastique respecte le schéma fixe que voici : *A est X à B comme C est X à D*. Les termes de chaque tronçon appartiennent à un même domaine référentiel et son axés d'ordinaire sur une même isotopie, alors que X représente la propriété³⁴ sous l'angle de laquelle les deux couples sont mis en parallèle ; ce dernier est donc identique dans les deux noyaux, même si Proust opte souvent dans la partie comparante pour la vicarisation au moyen du verbe *être*, accompagné parfois du pronom clitique *le*, véritable relais du contenu sémantique

cours d'une réflexion sur Albertine et sur « désir imaginatif » qu'elle pourrait satisfaire, car celui-ci le fait « rêver de mêler à ma chair une matière différente et chaude, et d'attacher par quelques points à mon corps étendu un corps divergent, comme le corps d'Ève tenait à peine par les pieds à la hanche d'Adam, au corps duquel elle est presque perpendiculaire dans ces bas-reliefs romans de la cathédrale de Balbec qui figurent d'une façon si noble et paisible, presque encore comme une frise antique, la création de la femme », II, *CG*, 641 et 648 (nous soulignons).

³¹ « Ces relations entre termes homologues vont parfois même à l'avant-plan : l'analogie est pensée avant tout comme affinité entre termes du thème et du phore. La similitude de structure entre domaines est inférée. » C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation* [1958], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 507.

³² Nous pourrions en effet schématiser comme suit la structure de l'exemple (106), et rendre ainsi encore plus saisissante la parenté de fonctionnement entre cette forme phrastique à motifs identiques et les comparaisons substantives :

Ève	→	côte d'Adam
↓		↓
naître		naître
une femme	→	ma cuisse

En plus, si les syntagmes nominaux homologues ne sont pas indexés sur la même isotopie, comme dans (108), le parcours interprétatif à entreprendre est le même que dans les comparaisons substantives asymétriques, les constituants de P2 désignant en général des constituants concrets qui renforcent la prégnance et l'efficacité du rapprochement.

³³ Aristote, *Poétique*, 21, 1458 a, 4-8.

³⁴ À vrai dire, la présence du motif nous éloigne quelque peu de la formulation aristotélicienne orthodoxe, où la qualité que les deux relations partagent, et que verbalise dans notre cas le verbe, est élidée, suivant le schéma plus simple *B est à A ce que D est à C* ; comme le remarque F. Douay-Soublin, l'élimination du motif dans les exemples aristotéliciens est possible car les termes de l'équation appartiennent à des séries unies par des liens très conventionnels (le corps et ses parties, les âges de la vie et les heures du jour), alors que dans le cas de séries moins fortement établies, comme celles fabriquées par Proust, l'expression en surface du motif est nécessaire pour assurer l'intelligibilité du transfert de relations (voir F. Douay-Soublin, « La contre-analogie. Réflexion sur la récusation de certaines analogies pourtant bien formées cognitivement », *Texto!* décembre 1999 [en ligne], disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Douay-Soublin/Douay_Analogie.html>). En outre, n'oublions pas que la proportion est, dans la *Rhétorique* du Stagirite, l'une des formes, partant la plus réussie et instructive, que revêt la métaphore, figure moins explicite, elliptique et pour cela plus appréciée que sa variante développée, l'*eikon*.

véhiculé par le verbe de la matrice :

(110) Ils [mes désirs] n'avaient plus de lien avec la nature, avec *la réalité* qui dès lors perdait tout charme et toute signification et n'était plus à ma vie qu'un cadre conventionnel, **comme l'est à la fiction d'un roman le wagon** sur la banquette duquel le voyageur le lit pour tuer le temps. (I, CS, 156-157)

(111) [...] et certes quand *ils étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait* – **comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule** – *ce coin de nature, ce bout de jardin* n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'ils seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères. (I, CS, 181)

Ces deux exemples nous permettent d'abord d'observer que l'analogie proportionnelle illustrée par Aristote dans la *Poétique*, mais surtout dans ses écrits scientifiques, est moins bâtie sur une ressemblance substantielle entre les constituants du rapport que sur une similarité de fonction³⁵. Cela signifie que le rôle que jouent les termes du couple comparé dans la situation décrite dans *P1*, foyer du questionnement, est perçu par le locuteur comme étant équivalent à la fonction remplie par leurs homologues dans le domaine esquissé par *P2*, supposé mieux connu et pourvu donc d'un pouvoir de structuration. Aussi dans (110) la réalité extérieure, dénuée des croyances et cruellement imperméable à l'investissement affectif et imaginatif du héros, est-elle analogue au wagon du train non parce que les deux se ressemblent, mais parce qu'ils exercent la même fonction de « cadre conventionnel », d'arrière-plan insignifiant et figé, dans les univers autonomes et distincts, l'un actualisé et diégétique, l'autre désactualisé et virtuel, que sont la vie du héros et le roman lu par le voyageur.

Si dans cette occurrence le rapport de proportionnalité, ainsi que son orientation hiérarchique, proche du lien synecdochique unissant la partie au tout (la réalité objective vis-à-vis de la vie du héros et, semblablement, le wagon vis-à-vis de la fiction), sont rendus d'autant plus explicites que la comparaison dit la propriété commune aux deux séries nominales et respecte la formule typique des équations arithmétiques (en témoigne l'emploi de la préposition *à*, dérivant du latin *ad* et marquant le caractère relationnel de l'opération³⁶), dans (111) la syntaxe de l'analogie n'est pas calquée sur le patron mathématique et se reconnaît moins aisément de prime abord. Ce brouillage est dû au détachement entre parenthèses de *P2* et surtout à l'emploi cataphorique du pronom sujet « ils », qui annonce le premier terme de la proportion mais laisse en suspens sa référence, en retardant de la sorte le dévoilement du thème du rapport. Néanmoins, une fois le correspondant textuel identifié, on s'aperçoit que l'analogie repose encore sur une identité de fonctions, d'autant plus significative qu'elle se charge ici d'une portée proleptique : l'enfant inconnu qui observe, inaperçu et – comme semble le suggérer la construction grammaticale – passif, la nature combraysienne est amené à jouer, dans l'avenir, le même rôle de sauveur confié au mémorialiste, parce que tous les deux, enregistrant et accumulant des souvenirs qu'ils transposeront en écriture, œuvreront à rendre éternel, en le soustrayant au temps, l'objet transitoire de leur contemplation respectives, le paysage et le roi³⁷.

³⁵ Voir à ce propos C. Michel, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 210-212 et sa mise au point sur les analogies de fonction qu'Aristote illustre dans *Les parties des animaux*.

³⁶ « Le *à* (correspondant au latin *ad*) pose une chose en rapport à une autre, et en détermine l'être comme relationnel » P. Secretan, *L'Analogie*, PUF, « Que sais-je », 1984, p. 11.

³⁷ Cette analogie proportionnelle cache, sous l'anonymat et l'évocation générique du mémorialiste inconnu, à peine visible mais présent au milieu de la foule, une référence voilée à Saint-Simon et à ses *Mémoires*, fresque historique sans égaux de la cour du roi Louis XIV. Aussi l'allusion à la vocation future du héros se voit-elle renforcée et se double subrepticement d'un indice générique relatif à l'œuvre que celui-ci parviendra enfin à réaliser, puisque nous

Cet exemple plus complexe, annonçant d'ailleurs en creux l'éclosion de la vocation artistique du héros, nous permet de mieux comprendre que le rapport de proportionnalité se fonde sur la projection, ou l'extension, à un couple de termes, dont le lien mutuel doit être éclairci, de la propriété (exprimée par les deux verbes de l'énoncé comparatif) identifiée comme étant le socle de la relation plus notoire et familière qui lie un autre couple de termes. Toutefois, le transfert de relations que déclenche le raisonnement par analogie instaure également un réseau de correspondances sémantiques croisées et de ressemblances au second degré que l'interprète se doit de dégager, au-delà du « faisceau de places à remplir »³⁸ mis en place par la construction syntaxique. En l'occurrence, l'assimilation tendancielle du paysage naturel de Combray à un roi, respectivement premier et troisième terme de la proportion, invite à saisir un jeu subtil de contrastes. D'une part, la supériorité et la noblesse que le narrateur reconnaît, via le rapprochement nominal, à des objets *a priori* anodins comme des fleurs, des cours d'eau ou des champs (lesquels occupent significativement la place du sujet grammatical) s'oppose à l'état de minorité, à l'insignifiance (souligné par l'épithète lyrique antéposée « humble ») où est plongé l'enfant qui les admire en spectateur. D'autre part, une fois la proportion établie et achevée, les positions apparaissent renversées, le spectacle de la nature, ou la grandeur d'un roi, ne pouvant survivre à leur caractère inévitablement éphémère et à l'action destructrice du temps que si quelqu'un, aussi petit soit-il par rapport à eux, n'assurera leur persistance, et les soustraira à l'oubli en faisant d'eux les protagonistes d'une œuvre d'art.

Aussi apparaît-il que, malgré le parallélisme sémantico-syntaxique et la rigueur rationnelle d'une construction qui fournit d'emblée toutes les pièces du puzzle analogique, cette forme de comparaison phrastique est au fond moins immédiate qu'elle ne le semble à première vue. En véritable figure de pensée, elle sollicite l'interprète à chercher, à reconstruire étape par étape³⁹ le raisonnement, le calcul accompli en amont et qui a amené l'écrivain à distinguer, de façon subjective et arbitraire, des relations qualitatives qui, contrairement aux rapports quantitatifs, n'ont rien d'objectif et n'ont pas une valeur de vérité absolue, et ce d'autant moins que, chez Proust, les constituants de la proportion ne font jamais partie de catégorisations conventionnelles et leurs liens s'établissent uniquement dans l'espace contingent du discours⁴⁰. Même si cette forme très sévère de comparaison phrastique est peu fréquente dans les pages de la *Recherche*, car elle n'autorise guère, au sein de sa structure fermée, les développements et les exubérances syntaxiques que nous

savons qu'à la toute fin du *Temps retrouvé* il placera son entreprise de création sous l'égide de deux modèles, les *Milles et Une Nuits* et l'ouvrage du duc et pair, et souhaitera « avoir écrit, en les oubliant, les “Contes arabes” ou les “Mémoires de Saint-Simon” d'une autre époque » (IV, *TR*, 621).

³⁸ F. Douay-Soublin, « La contre-analogie. Réflexion sur la récusation de certaines analogies pourtant bien formées cognitivement », art. cit. J. Charconnet résume ainsi l'enjeu essentiel du raisonnement par analogie formulé par nos comparaisons phrastiques : « Il s'agit non seulement de faire entrer en relation deux objets, mais également de montrer en quoi leurs propriétés permettent d'établir une analogie et éventuellement de d'attribuer par inférence un certain nombre de propriétés de O2 à O1 » (O1 et O2 renvoient à objet1 et objet2, respectivement le(s) constituant(s) du comparé et le(s) constituant(s) du comparant). J. Charconnet, *Analogie et logique naturelle*, *op. cit.*, p. 92.

³⁹ « L'analogie établit dans un premier temps une proportion entre deux couples de termes, puis elle examine les ressemblances et les différences qui rapprochent et distinguent les termes constitutifs, avant de transgresser ressemblances et différences pour découvrir une cohérence autre. C'est l'enchaînement de ces trois étapes qui définit en propre le raisonnement par analogie. » C. Michel, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 200. Voir aussi P. Secretan, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰ En revanche, dans les exemples souvent cités d'analogies aristotéliennes les relations entre les termes s'appuient sur des liens préalables, donc extradiscursifs, et appartenant à la mémoire collective : les âges de la vie, les emblèmes des dieux, les parties du corps des hommes et des animaux, etc.

rencontrerons dans les réalisations plus desserrées, les exemples cités ci-dessus montrent que Proust est bien conscient de l'intérêt explicatif, ainsi que de la valeur instructive et argumentative propre à ce type de figure. Le geste cognitif qui consiste à expliciter un rapport nouveau, subjectivement perçu, entre deux particuliers, deux entités du monde "réel" du roman, en faisant appel à une relation objective, bien établie dans le domaine non référentiel mais mieux connu du comparant, doit être considéré comme un instrument de compréhension/conceptualisation et comme un support pour l'argumentation. En effet, l'analogie exerce toujours, et de façon conjointe, une double fonction : elle construit et aide à formuler les représentations et les lois que le narrateur proustien, tel un savant empiriste, a dégagées de la masse informe des données expérimentelles recueillies au fil de son existence, cependant que, en les rendant accessibles et communicables, elle vise à convaincre les lecteurs de la justesse des démonstrations qu'elle nourrit.

Nous voyons alors que dans ces réalisations phrastiques proportionnelles la comparaison est beaucoup moins proche de ce qu'Aristote appelle *eikon*, l'image ornementale vouée à ennoblir le discours, que de la *parabolè*, soit le rapprochement à valeur d'exemple, ou d'illustration⁴¹, inventé de toutes pièces pour les besoins de l'argumentation et appelé souvent à servir de preuve. Notre figure renoue ainsi avec la fonction persuasive que la rhétorique classique lui a toujours reconnue et qui, dans les classifications anciennes, en fait le pendant fictionnel de l'exemple historique, sans se départir pour autant de sa dimension esthétique et poétique. Dans la pensée proustienne, l'image ne se réduit jamais à être « la servante purement pratique et utilitaire du raisonnement »⁴², car c'est toujours dans et par un acte d'imagination, une intuition purement sensible, spontanée et non rationnelle, que les rapports sont saisis en amont, et clarifiés ensuite en aval par l'analyse intellectuelle, dans une combinaison d'où résulte cette « chimie poético-intelligible »⁴³ si typique des images de Proust.

Pourtant, si l'écrivain met à profit la valeur explicative et didactique de l'analogie proportionnelle, ce n'est pas pour tout dire, pour livrer à son lecteur, d'une façon paternaliste, les fruits du déchiffrement de soi et du monde sans que celui-ci soit appelé à déployer aucun effort de son côté. L'originalité et la complexité des rapports instaurés, formellement conformes mais sémantiquement et stylistiquement distants du modèle rhétorique traditionnel, montrent que cette figure à première vue si limpide doit non pas révéler mais – comme notre auteur le prétend de toutes les images – suggérer, garder une part de mystère⁴⁴, inciter ceux qui lisent à s'engager dans le même itinéraire cognitif, à parcourir à rebours les chemins souvent tortueux d'un

⁴¹ Dans leur traité, Perelman et Olbrechts-Tyteca font une distinction entre l'exemple, incontestable, constituant une « amorce de généralisation » et étant « chargé de fonder la règle », et l'illustration, dont le rôle est de « renforcer l'adhésion à une règle connue et admise, en fournissant des cas particuliers qui éclairent l'énoncé général ». Elle doit en outre « frapper vivement l'imagination pour s'imposer à l'attention » (C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, op. cit., p. 481). Les comparaisons phrastiques proustiennes, toutes réalisations confondues, nous semblent s'apparenter plutôt à la notion d'illustration, puisqu'elles contribuent à élucider et à affermir une "règle" ou une loi que le narrateur a découvertes, mais ne la fondent pas.

⁴² « Jaurès (quel horrible écrivain) qui fait de l'image la servante purement pratique et utilitaire du raisonnement, pareille à ce plan en relief qui servent à mieux faire comprendre aux élèves une leçon. Non, l'image doit avoir sa raison d'être en elle-même, sa brusque naissance toute divine [...] je trouve les images nées d'une impression supérieures à celles qui servent seulement à illustrer un raisonnement », *Corr.*, t. VII, p. 167.

⁴³ R. Fernandez, *Marcel Proust*, Paris, La Nouvelle critique, repris dans *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Grasset, 1979, p. 116.

⁴⁴ Proust est, encore une fois, étonnement proche d'Aristote, qui place la métaphore du côté de l'énigme, du symbole, et affirme que les meilleures métaphores sont celles qui n'exposent pas entièrement les rapports. Voir *Rhétorique*, III, 11, 1412 a, 25.

raisonnement accompli par un autre, ancré dans une vision personnelle, et dont l'issue ne sera féconde du point de vue heuristique qu'à la condition d'activer les mêmes inférences et de déclencher le même déclic analogique⁴⁵.

Les exemples de propositions d'analogie à motifs identiques et les rapports proportionnels commentés jusqu'à présent se distinguent par leur concision et par la linéarité de leur structure logico-formelle, qui facilite l'intellection des relations instaurées. Toutefois, le corpus proustien nous réserve aussi des occurrences plus complexes, où le binarisme et la symétrie créés par la répétition du motif sont dilués par l'amplification de la proposition comparante, qui peut s'enrichir d'une expansion relative prolongée par d'ultérieurs syntagmes nominaux et circonstanciels (112), ou bien enchâsser une seconde séquence comparante à valeur corrective (113) :

(112) [...] *et chacune de ces Albertine était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutées les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux.* (II, *JF*, 298)

(113) Ces goûts niés par elle et qu'elle avait [...], *ces goûts ne s'ajoutaient pas seulement à l'image d'Albertine comme s'ajoute au bernard-l'ermite la coquille nouvelle qu'il traîne après lui*, mais bien plutôt **comme** un sel qui entre en contact avec un autre sel, en change la couleur, bien plus, par une sorte de précipité, la nature. (IV, *AD*, 107)

La seconde occurrence est bâtie sur une sorte de binarisme au carré, puisque les deux noyaux phrastiques du rapprochement s'inscrivent à l'intérieur de la configuration, elle-même binaire, de l'épanorthose. Celle-ci rectifie la première analogie en introduisant un second repère que le narrateur estime plus juste au vu de l'idée centrale à véhiculer (la façon dont les mots « tu me mets aux anges », preuve flagrante des penchants gomorrhéens d'Albertine, modifient à nouveau l'image de la jeune fille aux yeux du héros⁴⁶) mais qui crée en même temps un déséquilibre dans la symétrie globale. En effet, le verbe « s'ajouter » n'est plus repris après la rupture adversative (« mais bien plutôt ») qui marque le changement de cap et la nouvelle orientation de la comparaison, ce qui produit un glissement de la forme phrastique achevée à la forme intermédiaire où *P2* est représenté par un syntagme nominal suivi d'une relative. Qui plus est, dans les deux exemples le parallélisme est à la fois modifié et renforcé par la disposition en chiasme et l'adoption d'un ordre marqué dans la subordonnée, découlant de l'inversion sujet-verbe. En (112), si l'antéposition du motif verbal est rendue en partie nécessaire par la longueur du syntagme nominal comparant, elle permet néanmoins à Proust d'insister

⁴⁵ Malgré l'effort de clarté que Proust ne cesse de s'imposer, une analogie peut en effet toujours être réfutée par le lecteur ou sembler incompréhensible, puisque l'écrivain n'offre pas de réponses univoques, mais est pareil à l'opticien de Combray, son livre – et ses images « n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; [...] les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même. » (IV, *TR*, 610).

⁴⁶ Transformation qui est vécue, et décrite, comme une véritable altération chimique. La référence au phénomène du précipité apparaît une autre fois dans le récit d'*Albertine disparue* et, significativement, elle accompagne comme un leitmotif wagnérien la réception des lettres d'Aimé apprenant au héros de nouveaux détails sur la conduite d'Albertine, dont l'image mentale ancienne se décompose pour se recomposer en une nouvelle, plus douloureuse : « C'est ce qui explique que [...] j'aie pu éprouver devant les images, insignifiantes pour d'autres, que m'évoquait la lettre d'Aimé, une souffrance inattendue, la plus cruelle que j'eusse ressentie encore et qui formait avec ces images, avec l'image, hélas ! d'Albertine, une sorte de précipité comme on dit en chimie[...] » (IV, *AD*, 96).

sur l'idée de différence et sur le polymorphisme constitutif d'Albertine, se diffractant dans une série discontinue de reflets aussi variés que trompeurs. En outre, nous remarquerons au passage que le substantif sujet de la proposition comparante est accompagné d'un article défini (« la ») qui semble renvoyer à un référent précis, une danseuse en particulier, déjà connue ou tout de même identifiable par le lecteur, et paraît dès lors ôter à P2 la dimension générique et non référentielle qui lui est propre. En effet, il ne serait pas tout à fait correct d'affirmer que le comparant se situe en dehors du contexte diégétique, car la précision apportée par l'expansion à propos des jeux de couleurs et de lumière qui modifient sans cesse l'image de la danseuse n'est pas inédite ; elle révèle au contraire que nous sommes en présence d'une sorte d'anaphore associative, dont l'antécédent doit être repéré dans une autre comparaison qui figure à la page précédente, où le narrateur illustre les déformations que les variations chromatiques impriment aux visages des jeunes filles en faisant référence aux illusions scéniques de Bakst⁴⁷. Notre extrait fait ainsi manifestement écho à cette première association et, de ce fait, le comparant se voit pourvu d'un ancrage dans l'espace à la fois réel et virtuel du texte écrit qui en atténue la désactualisation et en réduit également la portée générique, ce qui constitue un aspect absolument original de certaines comparaisons proustiennes, sur lequel nous aurons plus loin l'occasion de revenir.

Le choix d'aborder les comparaisons phrastiques complètes en nous focalisant en premier lieu sur le type de lien sémantique (différence, identité stricte, reprise anaphorique à travers un verbe vicair, quasi-synonymie) qu'entretiennent les motifs des deux propositions confrontées nous a donc permis de mettre en lumière dans cette première partie de notre commentaire les traits fondamentaux d'un ensemble de réalisations que nous pouvons considérer comme canoniques, dans la mesure où elles présentent une structure surveillée, en général assez concise et marquée par un parallélisme syntaxique parfait. Les deux pôles phrastiques, unis par la jonction/césure du *comme*, comptent un nombre à peu près égal de constituants, pris dans un réseau de relations sémantiques qui active un transfert mutuel de propriétés permettant d'établir une analogie fondée essentiellement sur la mise en rapport binaire de chaque terme avec son correspondant, fonctionnellement homologue et sémantiquement hétérogène. Dans le cas des véritables analogies proportionnelles à quatre termes, la structure comparative est encore plus rigide et ambitieuse du point de vue cognitif, car elle met en jeu, en première instance, non plus des éléments isolés mais les liens fonctionnels et les dépendances hiérarchiques unissant deux couples de termes. C'est donc de la projection, sur l'univers actualisé du comparé, de la relation, plus ou moins conventionnelle et claire, établie entre les deux constituants du domaine comparant que l'on espère tirer un gain heuristique et élucider une réalité perçue au départ comme vague ou nouvelle.

Ces formes symétriques et fermement contrôlées, relativement nombreuses dans notre corpus, rendent

⁴⁷ « De sorte que des visages peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par les feux d'une rousse chevelure d'un teint rose, par la lumière blanche d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s'ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier et que le génie d'un Bakst, selon l'éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une turquoise à la façade d'un palais ou s'y épanouir avec mollesse, rose de bengale au milieu d'un jardin », II, *JF*, 298. Proust était un grand admirateur des décors du peintre et scénographe russe, et les lettres envoyées à Reynaldo Hahn au long de l'année 1911 offrent de nombreux témoignages de son enthousiasme (voir *Corr.*, t. X, p. 258, 299).

compte donc d'un premier mode d'exploitation de la comparaison phrastique de la part de Proust : la fabrication de rapprochements balancés, qui tissent une trame de correspondances en sus des différences catégorielles toujours maintenues, et où l'analogie s'avère un facteur d'invention sur le plan cognitif ainsi qu'un outil d'explication et, comme tel, de persuasion, en mesure de rendre tangible et formulable en langage l'aboutissement intellectuel du parcours de déchiffrement de l'impression accompli par l'artiste. Toutefois, le déséquilibre relevé dans la structure des deux derniers exemples commentés apporte une confirmation ultérieure aux remarques que certaines occurrences particulièrement développées de comparaisons substantives nous avaient déjà inspirées : Proust peine à enfermer ses comparaisons dans des cadres syntaxiques trop rigides, incapables de contenir la multiplicité de sollicitations qui sous-tendent et nourrissent la mise en forme d'analogies, et ne pouvant pas non plus satisfaire à l'exigence d'exhaustivité et de justesse qui légitime l'image en la posant comme l'aboutissement nécessaire d'un effort herméneutique et scriptural.

Il faut donc s'attendre à ce que, dans bon nombre d'occurrences phrastiques, le parallélisme sémantico-syntaxique, ainsi que les rapports de proportionnalité des deux noyaux propositionnels, volent en éclat et que la symétrie s'avère gauchie par un débordement, un développement parfois démesuré de la partie comparante⁴⁸. Cela est d'autant plus probable que – contrairement aux comparaisons substantives, où l'amplification était obtenue en rattachant une suite d'expansions à un seul pédoncule, le constituant nominal – la phrase complète se prête mieux à accueillir toute sorte de prolongements, de digressions ou bifurcations, et à se constituer dès lors en une sorte de fresque isolable, ayant dans la richesse pittoresque de son rendu sa principale, quoique non exclusive, raison d'être. Le rapprochement devient alors outré en ce que, comme l'avait déjà remarqué Spitzer, son excès « se traduit concrètement dans l'extension de la comparaison par rapport à la description de son objet »⁴⁹, où par les termes, partant peu précis, de « comparaison » et d'« objet » il faut entendre respectivement un comparant démesuré et un comparé réduit à des proportions presque dérisoires, en passe d'être oublié, ainsi qu'il arrive dans l'occurrence ci-après :

(114) Idée incomplète – d'autant plus profonde peut-être – si on la jugeait du point de vue de *Swann* qui eût sans doute trouvé qu'il était incompris d'Odette, **comme un morphinomane ou un tuberculeux**, persuadés qu'ils ont été arrêtés, l'un par un événement extérieur au moment où il allait se délivrer de son habitude invétérée, l'autre par une indisposition accidentelle au moment où il allait être enfin rétabli, se sentent incompris du médecin qui n'attache pas la même importance qu'eux à ces prétendues contingences, simples déguisements, selon lui, revêtus, pour redevenir sensibles à ses malades, par le vice et l'état morbide qui, en réalité, n'ont pas cessé de peser incurablement sur eux tandis qu'ils berçaient des rêves de sagesse ou de guérison. (I, *CS*, 302-303)

La présence du même motif et de constituants homologues, investis de la même fonction syntaxique, dans les deux propositions (le couple de sujets et le couple de compléments d'agent), révèle que nous avons toujours affaire à une proposition d'analogie et à un réseau de correspondances verticales entre les termes nominaux ; cependant, la symétrie structurelle n'est plus guère saisissable, noyée qu'elle est dans les embranchements et l'accumulation d'éléments périphériques, de nature caractérisante, qui viennent étoffer la proposition

⁴⁸ La réciproque, soit un comparé excessivement développé, est possible mais plus rare sous la plume de Proust. Voici un exemple : « tout à coup, **comme apparaît** au ciel *un phénomène astral*, je vis *des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation.*

⁴⁹ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », dans *Études de style*, *op. cit.*, p. 459.

comparante et entraînent en même temps le relâchement des mailles serrées des analogies substantives. L'éclatement du parallélisme et la progression étoilée de *P2* s'annoncent dès la tête de la subordonnée comparante : la duplication par disjonction des deux sujets non seulement diffracte la représentation de leur correspondant, Swann, en proposant deux équivalents complémentaires, mais permet surtout de tracer deux trajectoires, tantôt parallèles, tantôt perpendiculaires – se rejoignant au carrefour constitué par les deux syntagmes verbaux communs, « persuadés » et « se sentent incompris » – maintenues tout au long du développement et susceptibles de fournir deux éclairages simultanés, à la fois semblables et différents, du comportement du personnage. Au-delà de l'analogie de surface, fondée sur un même sentiment d'incompréhension découlant d'une divergence de points de vue (la vision du dedans des malades et de Swann étant opposée à la vision du dehors, objective et non impliquée, du médecin et d'Odette), le choix d'évoquer dans la proposition comparante non un mais deux cas d'école, deux représentants-types de la classe des morphinomanes ou des tuberculeux, et d'orchestrer (non sans une certaine délectation⁵⁰) un scénario en miniature en introduisant un troisième acteur, le médecin sceptique, permet à Proust d'étoffer son parallèle par une touche supplémentaire de réalisme et de suggérer en filigrane l'idée centrale de sa démonstration. Arrivé à ce stade de son évolution, l'amour de Swann a atteint les deux formes incurables du vice, de l'addiction, et de la maladie chronique de matrice nerveuse, et tout espoir de délivrance, de guérison, se brise contre des prétextes, puisque son sentiment jaloux est désormais partie intégrante de sa nature⁵¹.

Pourtant, l'on aura noté que – en dépit de la richesse des détails et de l'ampleur atteinte par *P2* à grand renfort d'expansions – cette idée n'est pas véhiculée explicitement par la comparaison mais reste sous-entendue, située à un second degré, que le lecteur atteint après s'être engagé dans les méandres serpentine du comparant, après en avoir enregistré tous les éléments sans perdre de vue, autant que faire se peut, le point de départ. C'est pourquoi nous avancerons l'hypothèse qu'une extension maximale du rapprochement n'est pas automatiquement le gage d'une explicitation pleine et entière de tous les tenants et aboutissants de l'analogie globale mise en place ; au contraire, plus les proportions de la comparaison augmentent, plus les correspondances point par point se raréfient et la lisibilité immédiate des rapports diminue, la signification profonde de l'analogie qui unit les deux situations étant à inférer et à extraire en s'appuyant sur la clarté et la complétion des représentations esquissées.

Si l'on part du principe, ayant chez Proust plutôt une valeur d'évidence, que de tels débordements hors du cadre symétrique et concis des comparaisons phrastiques proportionnelles ne sont ni le symptôme d'une éloquence ou d'une enflure gratuite, ni le témoignage d'un esprit qui papillonne et s'égare loin de son objet, il s'avère donc important pour notre étude de nous pencher sur les effets et les fonctions rhétorico-stylistiques dont la variante développée de la figure, dans sa nature à la fois hardie et juste, se charge dans la prose

⁵⁰ C'est aussi dans ces comparaisons extraordinairement filées et développées, où un détail en appelle un autre et où chaque élément concourt à la peinture d'une scène à la fois imaginaire, abstraite, forgée ad hoc par le narrateur et parfaitement vraisemblable, que nous reconnaissons une certaine jubilation, cette « allégresse du fabricant » (III, *PR*, 667) qui accompagne la construction de l'œuvre, dans ses vastes arcades et dans ses plus petites tesselles.

⁵¹ Craignant probablement de s'être trop éloigné de son domaine d'interrogation, Proust revient ensuite au point de départ et file ultérieurement sa longue comparaison en explicitant l'issue du raisonnement : « Et de fait, l'amour de Swann en était arrivé à ce degré où le médecin et, dans certaines affections, le chirurgien le plus audacieux, se demandent si priver un malade de son vice ou lui ôter son mal, est encore raisonnable ou même possible » (*loc. cit.*).

proustienne. Avant d'entrer dans le détail de l'analyse, deux précisions s'imposent. Premièrement, même si nous reconnaissons dans ces réalisations phrastiques déployées, construites sur plusieurs étagements parataxiques et/ou hypotaxiques, une appropriation tout à fait personnelle de la structure comparative de la part de Proust, en accord d'ailleurs avec la dynamique expansive de sa syntaxe, la forme ample de comparaison n'est pas pour autant une invention de notre auteur. Au contraire, l'emploi proustien s'inscrit dans le sillage d'une tradition rhétorique et poétique bien établie, inaugurée par les longs rapprochements d'Homère, sur lesquels nous reviendrons, et poursuivie en France au moins jusqu'à la période classique et baroque, où il n'est pas rare de rencontrer des comparaisons filées qui s'étalent sur deux unités strophiques, parfaitement balancées⁵². Il s'avérera dès lors intéressant d'évaluer quelle est la part d'innovation et d'originalité individuelle apportée à un procédé de figuration largement exploité par cette éloquence oratoire pour laquelle Proust n'a jamais caché son mépris⁵³.

Deuxièmement, dans le commentaire qui va suivre nous nous attacherons à montrer que le déploiement du pôle comparant et la complexification de la proposition qui le constitue confèrent à la comparaison une valeur descriptive, narrative ou explicative. Il convient toutefois de souligner qu'il s'agit toujours de fonctions ou de tendances dominantes, au sens jakobsonien du terme, soit des effets qui résultent surtout de l'organisation syntactico-sémantique du comparant et émergent d'une façon plus évidente dans certains rapprochements plutôt que dans d'autres, sans pour autant supplanter ou exclure la visée primordiale, commune à toutes les réalisations phrastiques, qui est en général de fournir une élucidation à propos d'un phénomène mal connu en empruntant la voie à la fois suggestive et analytique de l'analogie. Autrement dit, la finalité sous-jacente est toujours explicative, puisque la comparaison a pour but de faciliter la compréhension et la représentation des réalités observées, mais elle peut être poursuivie en mobilisant un paradigme descriptif ou narratif, suivant que l'illustration apportée par la proposition comparante coïncide avec une notation caractérisante, esquissant en quelques touches un tableau en miniature, ou bien assume les proportions d'un micro-récit second, enchâssé dans la fiction principale.

Il va de soi que les frontières entre les différents modes de discours que la comparaison phrastique réunit syncrétiquement sont parfois assez floues et pas toujours aisées à distinguer, *a fortiori* si l'on pense que dans l'entreprise de création proustienne les notions de narration, description et interprétation sont en réalité les trois volets interchangeable et simultanés d'une même démarche⁵⁴ et d'une même quête, d'une même volonté

⁵² Voir sur ce point M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 158 et, pour un commentaire plus ponctuel à propos de l'emploi de la forme développée dans la poésie baroque, F. Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975, p. 42-45.

⁵³ À l'époque où Proust fait ses études au lycée Condorcet, la discipline rhétorique est la cible de critiques virulentes et pâtit d'une déconsidération générale, les jeunes étudiants et les écrivains d'avant-garde l'associant à un ensemble d'exercices inutiles et stérilisants. Proust partage dans sa jeunesse ces vues qui sont dans l'air du temps, comme en témoigne, outre la caricature parodique qu'il fera dans la *Recherche* du langage enflé et truffé de lieux communs de Norpois, ce passage tiré de *Jean Santeuil* : « aussi la sensualité par exemple était-elle sinon le bien, au moins inoffensive et souvent assez féconde, tandis que la frivolité et l'éloquence qui, en nous faisant chercher à briller devant un auditoire, transposent notre activité et laissent stérilement échapper de notre silence toutes les puissances que nous y aurions trouvées en nous mettant au travail, étaient le mal véritable. », *JS*, p. 657. Sur la relation de Proust à la rhétorique, voir entre autres S. Chaudier, « Proust et la rhétorique », *BIP*, n. 37, 2007, p. 77-87.

⁵⁴ Genette a attiré l'attention sur le fait que la distinction usuelle, voire l'antithèse, que la tradition a instauré entre narration et description (celle-ci étant considérée comme une pause de l'action, une déviation plus ou moins opportune du cours des événements racontés) s'avère inopérante chez Proust, car les passages descriptifs « ne détermine[nt] jamais une pause du récit, une suspension de l'histoire ou, selon le terme traditionnel, de l'"action" : en effet, jamais

de fixer par l'écriture les vérités enfin conquises au sujet de soi et du monde. Toujours est-il que dans les deux occurrences citées ci-dessous la dimension descriptive et spécifiante de la proposition comparante nous semble s'imposer en sus de sa tâche explicative fondamentale :

(115) *Son amie [Andrée] avait des yeux extraordinairement clairs, comme est* dans un appartement à l'ombre l'entrée, par la porte ouverte, d'une chambre où donnent le soleil et le reflet verdâtre de la mer illuminée. (II, *JF*, 237)

(116) [...] sans doute l'amant n'éprouve pas cet accroissement désespéré de l'amour où le hausse la jalousie, mais cessant brusquement de souffrir, heureux, attendri, détendu **comme on l'est après un orage quand la pluie est tombée et qu'à peine sent-on encore sous les grands marronniers s'égoutter à longs intervalles les gouttes suspendues que déjà le soleil reparu colore**, il ne sait comment exprimer sa reconnaissance à celle qui l'a guéri. (III, *PR*, 697)

Nouvelle variation sur le thème du regard comme porte d'accès, ou brèche charnelle⁵⁵ ménageant une ouverture illusoire sur le mystère et l'altérité irréductible de ceux qui nous entourent et que nous croyons connaître, la première comparaison exerce une fonction caractérisante en ce qu'elle aide à spécifier et à enrichir le sémantisme assez vague de l'épithète « clairs », par lequel le narrateur a qualifié dans un premier temps les yeux d'Andrée. L'ordre marqué des constituants dans la proposition comparante – dont le développement, quoique déséquilibré par rapport à la longueur de P1, reste tout de même relativement contenu –, mime le lent dévoilement de la source des reflets lumineux et le passage de l'ombre à la clarté, de l'obscurité de l'inconnu aux premières lueurs de la connaissance, retardé à dessein par l'antéposition des deux compléments circonstanciels séparant d'une part le verbe vicair *être* de son sujet (« entrée ») et ce dernier de son complément du nom (« d'une chambre »). La syntaxe reproduit alors la construction progressive de l'analogie dans l'esprit du lecteur, qui s'aperçoit seulement dans un second temps que le rapprochement est bâti sur des correspondances synecdochiques entre deux « tous » et deux parties, respectivement les yeux par rapport au corps d'Andrée et la chambre illuminée par rapport à l'appartement obscur, ce qui active une projection croisée de traits sémantiques établissant en creux une allusion au côté opaque et sombre du caractère de la jeune fille, pendant négatif de sa nature par ailleurs solaire et aimable⁵⁶.

Le prolongement descriptif vise ainsi à combler l'insuffisance, l'approximation de la désignation ordinaire et à fournir une représentation plus précise du seul particulier que le narrateur nous montre de l'aspect physique d'Andrée, la clarté éblouissante, hors du commun, de son regard. L'équivalent évoqué est d'autant plus frappant et efficace visuellement qu'il est prélevé directement du décor marin de Balbec où a lieu la première rencontre du héros et de la jeune fille, la notation chromatique explicitant la nuance azurée et glauque

le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même [...], et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire. » (G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 134) Ces stations contemplatives marquent d'autant moins des moments de passivité ou d'abandon esthétique qu'elles vont toujours de pair avec le travail interprétatif, l'effort de compréhension et d'élucidation du phénomène naturel ou humain observé : « c'est une activité intense, intellectuelle et souvent physique, dont la relation, somme toute, est un récit comme un autre » (*ibid.*, p. 138).

⁵⁵ Expression empruntée à A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé, op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ Dès que le héros avance un peu plus dans la connaissance d'Andrée, des doutes apparaissent quant à la bonté et à la gentillesse désintéressée de celle-ci : « on aurait dit qu'au fond de sa nature, il n'y avait rien de cette bonté qu'elle manifestait à tout moment par distinction morale, par sensibilité, par noble volonté de se montrer bonne amie [...] », II, *JF*, 276. Voir aussi IV, *AD*, 183-184.

du regard, ainsi que le choix d'assimiler les yeux à une chambre où jouent, comme sur des vitraux multicolores, les reflets du soleil et de la mer, trahissant en effet le soubassement métonymique de l'analogie.

Dans la deuxième occurrence, la valeur descriptive du comparant n'est pas liée à la démarche de reformulation et d'approfondissement d'un *tertium comparationis* au contenu sémantique imprécis, mais tient plutôt à ce que le complément d'information destiné à spécifier le participe adjectival « détendu » prend la forme d'un petit tableau impressionniste cherchant à capturer l'atmosphère éphémère de l'instant qui suit immédiatement la cessation de l'orage. Le rapport d'isotopie qui caractérise les deux sujets humains et les deux prédicats des propositions indique que c'est bien dans la séquence embrayée par le connecteur intégratif temporel *quand* que se situe l'intérêt et la finalité de la comparaison, qui est celle de ménager une sorte d'appel d'air dans l'atmosphère étouffante du passage. En matérialisant sous nos yeux un paysage calme et suspendu, où le reflet de la lumière filtre à travers les feuilles encore mouillées et éclaire les gouttes transparentes de la pluie, la comparaison nous détourne des spéculations obsessionnelles de l'amant jaloux et nous transporte dans un ailleurs idyllique, dont le caractère imaginaire n'enlève rien à la prégnance des détails. Au contraire, la vivacité et la justesse de la description contribuent en outre à réveiller, en le ramenant à sa dimension concrète, atmosphérique, le cliché métaphorique éculé de l'orage, employé de façon courante pour désigner la dispute ou les tensions entre amants.

L'occurrence que nous allons analyser maintenant nous permet d'attirer l'attention sur la marge de recouvrement et d'indécidabilité qui existe, au sein de la comparaison phrastique développée, entre la fonction descriptive et spécifiante que l'on reconnaît à *P2* et sa finalité plus nettement explicative. Les analogies émaillent ici un passage à valeur d'*ekphrasis*, où Proust convertit en tableau textuel la fresque de la Charité de Giotto, et donnent à voir, en le transposant en langage, le geste d'offrande accompli par le personnage représenté :

(117) Par une belle invention du peintre *elle [la Charité] foule aux pieds les trésors de la terre*, mais absolument **comme** si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt **comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser** ; et elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, *elle le lui « passe »*, **comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol** à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. (I, *CS*, 80)

Il est aisé d'observer que la comparaison, quelle que soit la structure formelle choisie (nous identifions ici une comparaison hypothétique et deux comparaisons phrastiques complètes), s'avère une alliée puissante et un procédé incontournable dans le processus de transfert intersémiotique qui régit la pratique de l'*ekphrasis*. En fournissant à l'écheveau visuel de lignes et de couleurs qui compose un tableau des équivalents scripturaux poétiques, faisant appel à l'imagination du lecteur, et en même temps notoires, puisés dans le bagage de connaissances d'univers et donc immédiatement disponibles, elle peint la peinture par la création d'autres peintures, elle *dit* l'image au moyen d'autres images aidant à mieux se représenter un référent absent et qui reste souvent hors de portée, soit parce que l'œuvre d'art, bien qu'existante, ne nous est pas connue, soit parce qu'elle est le fruit de l'invention de l'auteur, comme dans le cas du célèbre bouclier d'Achille chanté par Homère ou – pour en rester à l'univers proustien – des créations d'Elstir et de Vinteuil.

Mais l'intérêt de cet extrait et des comparaisons qui l'enrichissent tient à sa nature composite, mêlant

l'emprunt non déclaré à des trouvailles analogiques personnelles. Comme le signalent les notes de la Pléiade, et comme le confirme aussi un rapide examen des notes à la traduction de la *Bible d'Amiens*⁵⁷, l'évocation de la Charité de Giotto dans « Combray » est tributaire du double souvenir, franchissant les limites du plagiat, des descriptions (par ailleurs très proches) que Ruskin et Mâle donnent dans leurs ouvrages⁵⁸ de la fresque du maître florentin. Toutefois, si les propositions qui tiennent lieu de comparé sont transcrites telles quelles par Proust – les expressions « foule aux pieds », « trésors de la terre » et « cœur enflammé » constituant un emprunt littéral passé sous silence –, aucune mention n'est faite, dans les écrits de ses prédécesseurs, des comparants très prosaïques, pour ne pas dire triviaux, qui colorent et épaississent l'*ekphrasis* de la *Recherche*. Force est donc d'en déduire que les analogies à valeur descriptive/explicative sont le fruit d'une création *ex nihilo* et doivent par conséquent attirer notre attention, car elles constituent non seulement un apport stylistique original, la signature personnelle que Proust appose sur une évocation émanant d'autres sources, mais s'avèrent surtout un indice important de l'interprétation que l'écrivain livre de l'allégorie représentée par la fresque⁵⁹.

Les deux modalisateurs à valeur autocorrective (« ou plutôt » et « disons mieux »), ainsi que le contraste entre le ton soutenu des motifs verbaux repris directement des deux modèles (« fouler aux pieds » et « tendre ») et le registre presque familier des syntagmes verbaux des subordonnées (le second, « passe », est même entouré des guillemets de réserve, marquant la licence expressive) soulignent en effet que la connotation quotidienne et « basse » véhiculée par les comparants est recherchée d'une façon délibérée par Proust, qui prend ainsi partiellement les distances de ses devanciers en établissant des analogies qui viennent étayer sa propre lecture des Vices et des Vertus giottesques, suivant laquelle le symbole est d'autant plus efficace et saisissant qu'il s'incarne dans des représentations très concrètes, terriennes et proches de la réalité matérielle⁶⁰.

Si dans les comparaisons phrastiques que nous venons d'analyser Proust conjugue la pulsion explicitante à la richesse et au fini d'une description qui semble défier la peinture impressionniste sur son propre terrain (la fixation d'une atmosphère, d'une impression dans l'instant), les configurations à dominante narrative que nous nous apprêtons à commenter nous ramènent en revanche à sa vocation de romancier. Aussi bien les

⁵⁷ Voir I, *CS*, p. 1139-1140 et *La Bible d'Amiens*, Mercure de France, p. 62 et p. 302-302, note 2.

⁵⁸ C'est Proust lui-même qui, fidèle à sa méthode de critique thématique avant la lettre, signale dans une note à sa traduction de Ruskin la similarité étonnante, qu'il juge d'ailleurs fortuite, entre la description de l'esthète anglais et celle de Mâle, et dévoile par là les sources du texte qu'il écrira lui-même quelques années plus tard. Ruskin parle en effet dans *Pleasures of England* de la « Charité idéale de Giotto, à Padoue, [qui] présente à Dieu son cœur dans sa main, et foule aux pieds des sacs d'or [...] » et Emile Mâle à son tour évoque « la Charité qui tend à Dieu son cœur enflammé », voir *Pastiches et mélanges*, EA, 97 et également la notice chronologique que Proust écrit au lendemain de la mort de Ruskin, où il reprend à nouveau la citation du maître et compare ce dernier à la Charité de Giotto, EA, 433-434.

⁵⁹ Cette lecture vise d'ailleurs à étoffer et à légitimer la comparaison en amont qui amorce les réflexions sur les Vices et Vertus, c'est-à-dire la ressemblance remarquée par Swann, et cautionnée par le narrateur, entre le personnage allégorique peint par Giotto et la fille de cuisine de Combray, qui constitue elle-même une sorte d'allégorie, une incarnation réelle d'une idée abstraite (« la fille de cuisine était une personne morale, une institution permanente à qui des attributions invariables assuraient une sorte de continuité et d'identité à travers la succession des formes passagères en lesquelles elle s'incarnait, car nous n'eûmes jamais la même deux ans de suite » (I, *CS*, 80).

Par ailleurs, nous avons remarqué au début du *Côté de Guermantes* la même interpolation d'une comparaison originale sur une *ekphrasis* qui évoque la façade de la cathédrale de Laon et qui est largement empruntée à Émile Mâle, voir II, *CG*, 313.

⁶⁰ Pour un approfondissement ultérieur de la lecture proustienne de la Charité de Giotto, influencée par la mouvance symboliste, voir J. Hassine, « La charité de Giotto ou l'allégorie de l'écriture dans l'œuvre de Proust », *BIP*, n. 26, 1995, p. 23-43.

questions angoissées, griffonnées à la hâte dans le carnet de 1908⁶¹, que plusieurs lettres de la même époque, offrent un témoignage des doutes qui accompagnèrent Proust au moment d'entreprendre l'étude sur Sainte-Beuve, berceau de la future *Recherche*, et des hésitations au sujet de la forme et de l'«enseigne» générique à laquelle loger son œuvre encore en gestation. L'« essai de Taine en moins bien », « tout un long livre », un roman, ou plutôt « un long ouvrage, sorte de roman » : autant de définitions cauteleuses et vagues qui circulent dans la correspondance proustienne⁶² et qui font état d'une réserve, voire d'une sorte de résistance de la part de Proust à rattacher de façon programmatique aux domaines romanesque ou essayistique, voire philosophique, une création qu'il rechigne à classer sous une étiquette conventionnelle, et inévitablement sclérosante, car il la veut, et la sait au fond déjà, synchrétique et hybride, à la fois dépassant et réunissant en elle plusieurs genres et plusieurs formes.

Néanmoins, la tentation du roman, envisagé dans sa forme la plus traditionnelle, en tant que fiction bâtie sur une intrigue mettant en scène des personnages et se déroulant suivant un schéma téléologiquement déterminé, fait d'aventures et de revirements, n'a jamais cessé de hanter Proust. Dans une lettre de 1908, année des grands questionnements, il s'exclame presque résigné : « Vous êtes romancier, vous ! Si je pouvais comme vous créer des êtres et des situations, que je serais heureux ! »⁶³. Or il semble bien que, malgré les doutes et la modestie excessive de son auteur, ce vœu ait été pleinement réalisé dans et par la *Recherche*, roman dont la visée dogmatique trouve sa pleine réalisation, sur le plan macrostructural, dans l'invention d'un nombre considérable d'« êtres et de situations » qui constellent l'itinéraire du héros, et qui foisonne, de surcroît, de petites cellules romanesques intégrées à la trame principale, d'intrigues ébauchées et aussitôt abandonnées, constituant autant de possibles narratifs vers lesquels la trajectoire fictionnelle principale aurait pu s'ouvrir et dévier⁶⁴. C'est donc aussi, selon nous, de cette fécondité romanesque, de cette impulsion jamais apaisée à élaborer de nouveaux embryons fictionnels, courant parallèlement et pourtant englobés dans la fiction maîtresse, que rendent compte ces comparaisons phrastiques à l'ossature syntaxique complexe, surabondante, qui met en place des enchaînements temporels et causaux conférant à la proposition comparante le poids et l'ampleur d'un récit minimal, où l'intention illustrative et démonstrative coexiste avec le pur plaisir du conteur.

Ces microfictions potentielles trouvent un lieu d'éclosion aussi surprenant qu'idéal dans la configuration propositionnelle du comparant. La rupture discursive signalée par le changement des temps verbaux, qui est à la base de la dissymétrie référentielle des deux membres phrastiques, pose la situation évoquée par *P2* dans un ailleurs virtuel, dans une dimension caractérisée par une disponibilité absolue, ce qui permet donc au comparant de se développer en une narration située dans un espace-temps propre, autonome par rapport à l'univers diégétique. Observons les deux occurrences que voici :

⁶¹ « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? », *Carnet I*, f. 11r^o.

⁶² Les expressions citées sont extraites des tomes de la *Correspondance* que voici : t.VIII, p. 320, t. IX, p. 163 et p. 221.

⁶³ *Ibid.*, t. VIII, p. 250.

⁶⁴ La diégèse garde encore des traces de ces fictions abandonnées ou confinées à son extrême périphérie ; il suffit de penser au roman d'amour manqué entre le héros et Mme de Stermaria, à la disparition progressive et définitive de la femme de chambre de la baronne Putbus, aux aventures rocambolesques qui ont pour protagonistes les acolytes de Sodome (III, *SG*, 19), ou encore aux rêves que le héros conçoit au sujet des femmes ou des midinettes inconnues aperçues dans la rue, autant d'« héroïne[s] que mon désir suffisait à engager dans des péripéties délicieuses, au seuil d'un roman que je ne connaissais pas » (III, *PR*, 672). Sur les romans avortés de la *Recherche*, voir A. Compagnon, « Les romans abandonnés dans *À la recherche du temps perdu* », disponible sur le site http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm.

(118) Sans doute, *ce « moi » avait gardé quelque contact avec l'ancien comme un ami, indifférent à un deuil, en parle pourtant aux personnes présentes avec la tristesse convenable, et retourne de temps en temps dans la chambre où le veuf qui l'a chargé de recevoir pour lui continue à faire entendre ses sanglots.* (IV, AD, 175)

(119) Se rappelant de telles paroles de la reine, Mme de Villeparisis les eût pourtant volontiers troquées contre le pouvoir permanent d'être invitée que possédait Mme Leroi, **comme**, *dans un restaurant, un grand artiste inconnu, et de qui le génie n'est écrit ni dans les traits de son visage timide, ni dans la coupe désuète de son veston râpé, voudrait bien être même le jeune coulissier du dernier rang de la société mais qui déjeune à une table voisine avec deux actrices, et vers qui, dans une course obséquieuse et incessante, s'empressent patron, maître d'hôtel, garçons, chasseurs et jusqu'aux marmitons qui sortent de la cuisine en défilés pour le saluer comme dans les fêtes, tandis que s'avance le sommelier, aussi poussièreux que ses bouteilles, bancroche et ébloui comme si, venant de la cave, il s'était tordu le pied avant de remonter au jour.* (II, CG, 486)

L'aspect qui frappe sans doute le plus dans ces exemples consiste en ceci que, à la différence des cas analysés jusqu'à présent, où dans la proposition comparante étaient évoquées en guise de repère des réalités génériques, puisées dans le lot des connaissances partagées ou de l'expérience quotidienne, nous voyons se profiler dans *P2* des silhouettes engagées dans une action et pouvant prétendre au statut de personnages, cependant que prend corps en peu de touches un scénario schématique, et néanmoins pourvu d'une certaine épaisseur spatio-temporelle. En (118), le canevas est ténu mais suffisamment charpenté pour qu'on voie se dessiner en creux au moins deux époques (le passé récent où a eu lieu la mort d'une femme et le présent où se déroulent les formalités du deuil) et deux acteurs principaux, aux conduites opposées : l'ami indifférent, qui affiche dans le monde une tristesse qu'il ne ressent pas et s'acquitte convenablement de ses devoirs de réception, et le veuf inconsolable, sincèrement accablé par la mort de sa femme. S'il est vrai que les caractères et la situation peuvent paraître très typés et n'avoir d'autre fonction que de soutenir l'intention explicative sous-jacente à l'invention du micro-récit, l'on admettra aussi que Proust prend soin d'étoffer son illustration en mobilisant des procédés typiques de la narration romanesque, tels le fait de doter l'un des caractères d'un comportement ambigu et de créer par là un contraste avec le personnage du veuf, ce qui pousse le lecteur à se poser des questions et suscite aussi en lui le désir d'en savoir plus relativement aux mobiles des uns et des autres.

Ainsi, pris dans les mailles de cette fiction parallèle, l'on finit inévitablement pour considérer le comparant comme une capsule narrative qui aurait en elle-même sa propre fin, et non comme partie prenante d'une figure d'où, par le biais de l'analogie qui s'établit entre les deux scènes, l'on espère tirer des éclaircissements ou améliorer la connaissance de la situation sur laquelle porte l'interrogation⁶⁵. Le déchiffrement des rapports en jeu s'avère donc plus complexe et incertain, non seulement parce que l'interprétation ne s'appuie plus sur des correspondances terme à terme et sur un parallélisme formel, mais surtout parce que l'amplification du comparant en récit et sa tendance à l'autonomie le détachent davantage du comparé, avec qui il risque de perdre tout point de contact. Le déclic analogique est loin d'être immédiat dans notre exemple, où l'effort cognitif nécessaire pour inférer la relation (par ailleurs assez mince) qui unit le

⁶⁵ Spitzer en arrive même à juger que « par ce moyen, [le prolongement du comparant] il sape volontairement l'intérêt porté à son action » (« Le style de Marcel Proust », *Études de style, op. cit.*, p. 458), ce qui nous paraît tout de même une exagération, parce que c'est avant tout l'intérêt que l'on porte à l'événement diégétique qui pousse le lecteur à « coopérer » et à essayer de comprendre si « ça cadre » et quels sont les liens analogiques profonds qui unissent l'action relatée à une situation *a priori* absolument étrangère.

moi nouveau, ayant supplanté l'ancien, à l'ami indifférent est considérable et doit faire abstraction des nombreuses différences de surface, dues en particulier à la disproportion des deux phrases. Proust finit ainsi par transgresser la règle d'or que tout manuel de rhétorique, ancien ou moderne, prescrit au sujet des métaphores et des comparaisons, à savoir que le comparant-repère doit être plus clair et aider à cerner le comparé repéré par rapport à lui ; à vrai dire, ce n'est pas par un excès d'opacité de *P2* que pêche ici la comparaison (au contraire, la précision des détails et l'extension de la phrase fournissent une représentation efficace et très nette de la scène évoquée), mais plutôt par un trop grand relâchement des liens analogiques entre les constituants phrastiques.

Cet aspect est encore plus flagrant dans l'occurrence (119). Le thème diégétique qui constitue le point de départ de la comparaison – le ressentiment, mélange de mépris et d'envie, que Mme de Villeparisis, grande dame exclue des cercles mondains, couve à l'égard de la très convoitée Mme Leroi – ne garde que de faibles attaches avec son correspondant extra-diégétique et semble dès lors se réduire à un pur prétexte, grâce auquel Proust s'autorise une incursion jouissive dans le roman balzacien. L'artiste de génie, pauvre et inconnu, ardent d'ambition et rêvant dans ses habits modestes du succès qui lui accorderait enfin une reconnaissance mondaine (comment ne pas penser à Lucien de Rubempré ou au Rastignac du *Père Goriot* ?), le jeune bourgeois parvenu et sans mérites, déjà admis pourtant dans la société de deux actrices célèbres, l'atmosphère bruyante et féerique du restaurant, avec son défilé hyperbolique d'employés, et jusqu'à la touche ironique du vieux sommeiller poussiéreux : chaque détail contribue à nous donner le change et nous fait croire, en lisant les treize lignes de ce comparant-monstre, d'avoir été transportés inopinément dans l'univers grouillant de la *Comédie Humaine*.

Plusieurs thèmes fondateurs chez Balzac (l'ambition mondaine frustrée, le désir d'ascension sociale, l'affrontement de l'art et de l'argent) se voient rassemblés, suivant la technique de la surenchère typique de Proust pasticheur, dans cette petite et minutieuse « fiction théorique »⁶⁶, dont les méandres et les replis, s'ils risquent sans doute de jeter dans l'ombre, voire de phagocyter le comparé, ne forment nullement « les arabesques d'un tapis tissé d'associations fortuites »⁶⁷ mais suggèrent avec finesse, à une lecture plus attentive, la teneur exacte de la frustration et de l'orgueil blessé de Mme de Villeparisis. Qui plus est, le choix de faire d'un grand artiste qui rêve d'une renommée digne de ses mérites le protagoniste du roman abstrait développé en guise de comparant n'est pas anodine et peut se lire, en creux, comme un renvoi indirect à la diégèse ; en effet, par le truchement de cette silhouette évanescence, n'existant que pour le temps de la démonstration, Proust met en lumière, d'une façon subtilement moralisante, le travers qui menace le héros et d'autres artistes

⁶⁶ J. Dubois, « Petits éléments de fiction théorique », *BIP*, n. 42, p. 112.

⁶⁷ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, *op. cit.*, p. 457-458. Au vu de leur longueur et de leurs ramifications, on pourrait d'ailleurs se demander si ces comparants développés à dominante narrative constituent des digressions, des échappées en dehors du sujet dont il est question dans le passage. Or, nous ne le croyons pas, puisqu'aussi bien les liens avec le reste du paragraphe que surtout leur fonction sont bien évidents et décelables (leur but étant en effet de fournir un éclairage explicatif à la situation de départ), alors que l'on qualifie généralement de digressions des portions de texte « dont la fonction n'apparaît pas » et qui ne répondent a priori à aucune nécessité (P. Bayard, *Le Hors-sujet*, Éditions de Minuit, 1996, p. 26). En réalité, si la comparaison narrative digresse, c'est pour faire progresser plus avant la démarche herméneutique du narrateur. Comme le constate aussi R. Sabry, « l'idée même de fonctionnalité [...] nous semble fondamentalement antinomique à celle de digressivité. En d'autres termes, c'est seulement au moment où la valeur fonctionnelle d'une séquence devient problématique, flottante, douteuse et même contradictoire, que naît l'effet de digression. » R. Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 241.

dans la *Recherche*, surtout Bergotte⁶⁸ : la recherche de la réussite mondaine, de la gloire et d'une reconnaissance extérieure, buts trompeurs qui détournent de la véritable création.

Cet exemple *sui generis* nous donne en outre l'occasion de revenir sur un point que nous avons rapidement évoqué en étudiant d'autres occurrences hypertrophiques dans le cadre des comparaisons non motivées et qui a trait au double effet de généralisation et de particularisation qui caractérise la proposition comparante lorsqu'elle assume un statut narratif. La rupture discursive qu'intervient entre *P1* et *P2*, marquant un changement d'univers spatio-temporel, rapproche la proposition introduite par *comme* des phrases dites génériques⁶⁹. Comme elles, *P2* présente d'ordinaire des syntagmes nominaux, sujets ou objets, non référentiels et introduits par l'article indéfini, et un verbe conjugué au présent de l'indicatif, temps marqué par une « vacuité sémantique »⁷⁰ qui le charge d'une valeur omnitemporelle, le locuteur décrivant un état de fait situé dans un hors-temps et donc valable à toutes les époques. Ainsi, dans les deux exemples ci-dessus, les verbes « répond » et « retourne » en (118), ou « s'empressent » en (119), tout comme les substantifs (« un deuil », « un ami », « un grand artiste ») ne se rapportent pas à des circonstances particulières, ne désignent aucune entité ou événement que l'on pourrait reconnaître et situer dans un espace-temps précis, mais dessinent un univers vraisemblable et pourtant inexistant, étranger à la « réalité » que l'on accepte être celle du roman. De ces spécificités grammaticales découle alors la faculté du comparant – que ce soit nominal ou phrastique – d'assumer une valeur de vérité générale ou de renvoyer à des expériences, faits ou savoirs que l'on suppose universels, propres à la condition humaine, qui excèdent l'existence individuelle du producteur de l'analogie et sont forcément partagés par son lecteur.

Or, si tout cela est avéré d'un point de vue théorique, on ne peut s'empêcher de noter que dans les comparaisons phrastiques à dominante narrative la dimension générique du comparant, respectée en ce qui concerne les traits grammaticaux rappelés ci-dessus, se voit contrée par une tendance à la particularisation ou, pour le dire avec Berthomieux, par un « effet de particulier »⁷¹. Celui-ci dérive du foisonnement de détails et de la minutie presque réaliste avec laquelle Proust s'attache à représenter une scène qui, malgré son manque d'épaisseur référentielle et sa portée prétendument prototypique, ne peut se révéler qu'unique, du moment qu'elle est le fruit d'une invention personnelle, d'une trouvaille singulière du narrateur-herméneute. Il apparaît alors qu'en recourant aux marques de la généricité le narrateur s'évertue à faire passer pour ordinaires et connus des décors et des situations issues directement de son imagination, et vise en outre à établir une relation de (fausse) connivence avec son lecteur, lequel est censé connaître (et appelé à avaliser) une situation tout à fait

⁶⁸ « [Bergotte] montrait un grand empressement envers des gens du monde (sans être d'ailleurs snob), envers des gens de lettres, des journalistes qui lui étaient bien inférieurs. Certes, maintenant il avait appris par le suffrage des autres qu'il avait du génie, à côté de quoi la situation dans le monde et les positions officielles ne sont rien. Il avait appris qu'il avait du génie mais ne le croyait pas puisqu'il continuait à simuler la déférence envers des écrivains médiocres pour arriver à être prochainement académicien, alors que l'Académie ou le Faubourg Saint-Germain n'ont pas plus à voir avec la part de l'esprit éternelle laquelle est l'auteur des livres de Bergotte qu'avec le principe de causalité ou l'idée de Dieu. », I, *JF*, 546.

⁶⁹ Pour un rappel des traits constitutifs des phrases génériques, voir J.-C. Anscombre, « La nuit, certains chats sont gris, ou la généricité sans syntagme générique », *Linx* [En ligne], n. 47, 2002, disponible sur le site <http://linx.revues.org/558>, consulté le 02 novembre 2016.

⁷⁰ M. Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 298.

⁷¹ « *Comme un, comme le* : alternance de l'article et analyse contrastive de la comparaison », dans F. Berlan, G. Berthomieux (dir.), *La Synonymie*, op. cit., p. 427-428.

inédite. Or, puisqu'il est quasiment impossible – à moins qu'il n'ait joué lui-même, au cours de son existence, le rôle de l'ami indifférent ou de l'artiste ambitieux – que le lecteur puisse rapporter à son propre vécu ou à des connaissances partagées les situations esquissées minutieusement dans les petits romans abstraits de (118) et (119), ceux-ci seront reçus comme des anecdotes inédites, dont la pertinence ne se révèle qu'à la suite d'une vérification non pas empirique et inductive, à la lumière de l'expérience vécue, mais analytique et déductive, ce qui complique accessoirement le travail cognitif à fondement de l'interprétation de l'analogie.

Ce tiraillement entre une vocation généralisante et un pointillisme de la représentation qui contribue à particulariser le contenu du comparant phrastique mérite d'être souligné puisqu'il nous invite à relativiser, pour le moins dans le cas de Proust, l'un des dogmes inébranlables de toute description théorique de la comparaison, à savoir que le comparant coïncide toujours – presque par définition – avec des représentations universelles, notionnelles ou doxales, ancrées dans une vérité d'expérience et déjà présentes à la mémoire du récepteur. Dans plusieurs comparaisons phrastiques de la *Recherche*, en revanche, l'effet de particulier consubstantiel à l'autonomisation narrative de *P2* donne lieu à des scènes qui non seulement perdent toute prétention d'universalité à cause de leur précision hyperréaliste, mais qui s'avèrent parfois tellement spécifiques qu'elles finissent par refléter l'expérience vécue d'un seul individu : le héros-narrateur. Ainsi, dans l'exemple (120)

(117) Mais **comme** *le voyageur*, déçu par le premier aspect d'une ville, se dit qu'il en pénétrera peut-être le charme en en visitant les musées, en liant connaissance avec le peuple, en travaillant dans les bibliothèques, je me disais que si j'avais été reçu chez Mme de Guermantes, si j'étais de ses amis, si je pénétrais dans son existence, je connaîtrais ce que sous son enveloppe orangée et brillante son nom enfermait réellement, objectivement, pour les autres [...] (II, *CG*, 329-330)

l'embryon de fiction ayant pour protagoniste le voyageur qui espère vaincre par une connaissance plus approfondie le sentiment de déception éprouvé lors du premier contact avec l'aspect réel de la ville objet de ses croyances, sera reçue par le commun des lecteurs comme un équivalent anecdotique plus ou moins juste, et somme toute relativement abstrait, en mesure de rendre accessible un sentiment subjectif (l'espoir du héros de connaître Mme de Guermantes), mais n'aura pas probablement chez lui la résonance intime qu'elle a pour le narrateur qui l'a forgée et qui a été lui-même (souvenons-nous du récit de l'arrivée à Balbec, ou de la désillusion exprimée dans le *Temps retrouvé* à propos du voyage comme moyen de connaissance⁷²) le voyageur déçu dont parle le comparant. De ce fait, le contenu fictionnel de *P2* s'avère faussement général, ou générique, et ce pour une double raison. D'une part, le récit qu'il développe n'est pas le fruit d'une spéculation objective ou d'une connaissance d'univers mais prend son origine dans la vie et dans le parcours existentiel d'un seul homme ; le lecteur – qui peut-être n'a jamais éprouvé ou partagé un tel sentiment de déception – ne peut donc faire appel à sa propre expérience, mais doit mobiliser des inférences intellectuelles pour évaluer l'à-propos du comparant et saisir la signification de l'analogie. D'autre part, la désactualisation et la non-référentialité de la proposition comparante, bien qu'affirmées par les temps verbaux et les articles à valeur générique, se voient partiellement remises en cause ; le micro-récit n'est plus confiné dans un ailleurs virtuel mais reflète, tel un éclat de verre, un épisode ou un motif du roman et renvoie discrètement au récit principal qui l'enchaîne, dans une espèce de court-circuit intratextuel où l'éclaircissement du comparé diégétique s'opère finalement, après

⁷² Voir respectivement II, *JF*, 21-22 et IV, *TR*, 455.

maints détours, dans et par la diégèse elle-même⁷³.

On n'aura pas manqué de noter que ce dernier exemple de comparaison à valeur narrative se distingue des deux autres non seulement en raison de la portée intratextuelle propre à la subordonnée comparante, mais également sur le plan syntaxique, *P2* étant antéposée et précédant dès lors la proposition actualisée qui, dans les agencements non marqués, constitue le point de départ de l'interprétation analogique. Les effets stylistiques poursuivis à travers le bouleversement de l'ordre linéaire de la comparaison phrastique ne diffèrent guère de ceux étudiés lors de l'examen des configurations substantives, notamment en ce qui concerne le brouillage de l'orientation référentielle et de l'itinéraire cognitif : le lecteur est obligé d'aller du virtuel à l'actuel et d'appréhender d'abord l'élément étranger à la situation énonciative pour ensuite, une fois le comparé identifié, revenir au comparant et recomposer les pièces éparses du puzzle analogique. Cependant, il apparaît que le développement ample du membre antéposé, s'étageant sur plusieurs paliers coordinatifs et/ou subordinatifs, accentue ultérieurement l'effet de suspens et d'attente lié à l'apparition retardée de la proposition comparée et au dévoilement (Barthes aurait parlé d'un déshabillage⁷⁴) progressif, différé, de tous les tenants et aboutissants de la confrontation. Par conséquent, plus *P2* s'étire et s'accroît de nouveaux embranchements, plus la figure prend pour le lecteur la forme d'une devinette, d'une énigme qui retarde à l'envi sa propre résolution et exalte en même temps le plaisir de la découverte, le mélange de satisfaction intellectuelle et d'admiration si l'analogie s'avèrera particulièrement juste.

Ce mécanisme à la fois stimulant et très exigeant pour le lecteur, qui se met en branle à chaque fois qu'un comparant de nature propositionnelle est placé en tête de l'énoncé et développe un noyau narratif, caractérise un certain nombre de réalisations dans notre corpus, et n'est pas sans rappeler les célèbres comparaisons homériques, dont nous allons à présent rappeler brièvement les traits⁷⁵, pour pouvoir ensuite évaluer en quelle mesure certaines comparaisons phrastiques proustiennes gardent la trace du modèle antique. Même si la structure simple et concise du rapprochement nominal, tenant dans l'empan d'un seul vers, est loin d'être absente chez le poète grec, la comparaison que l'on a coutume de qualifier d'homérique se distingue d'abord par son extension considérable – elle se prolonge sur plusieurs vers successifs, en général de deux à neuf – et par une disproportion des deux membres en faveur du comparant, plus long et développé. En début de vers, un mot introducteur (le plus souvent *ὡς* (que l'on traduit par « comme », « ainsi que », « de la même manière que ») signale l'apparition du comparant, qui est donc antéposé dans une construction détachée, et est repris ensuite devant le membre comparé, afin de marquer le retour à la narration principale et de faciliter aussi l'articulation de la partie désactualisée au reste du récit.

⁷³ La comparaison s'avère donc, une fois de plus, un outil précieux pour resserrer les mailles de la construction romanesque et pour consolider une composition rigoureuse mais imperceptible, comme nous aurons l'occasion de montrer dans notre troisième partie, voir *infra*, III^e partie, chapitre 1.

⁷⁴ Nous pensons au parallèle qu'il fait dans *Le Plaisir du texte* entre le déshabillage (il emploie en réalité le mot anglais *strip-tease*) du corps féminin et le dévoilement graduel du texte jusqu'à sa fin, voir R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 20.

⁷⁵ Nous nous appuyons notamment sur les articles de B. Morin (« Faut-il lire les comparaisons homériques du récit odysseén ? », *Tôzai*, n. 9, 2008, p. 109-147), d'A. Severyns (« Simples remarques sur les comparaisons homériques », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 70, 1946, p. 540-547) et de S. Basset, (« The Function of the Homeric Simile », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 52, 1921, p. 132-147).

Voici un exemple tiré du douzième chant de l'*Illiade*⁷⁶ :

Comme des flocons de neige tombent drus,
Un jour d'hiver, quand Zeus le subtil commence
À neiger, montrant aux hommes ce qu'il sait lancer ;
Il endort les vents et verse sans cesse, jusqu'à recouvrir
Les sommets des grands monts et les hauts promontoires
Et les plaines herbeuses et les riches travaux des hommes.
Neige sur la mer grise et les ports et les rivages,
Seule la vague qui s'avance la retient ; tout le reste
Est recouvert lorsque s'abat l'avvers de Zeus.
Ainsi, des deux côtés les pierres volaient drues,
Vers les Troyens, ou des Troyens vers les Achéens.
On les lançait. Et le mur résonnait sous les chocs.

Cet extrait montre bien que, comme le fait remarquer Basset dans son étude, la véritable comparaison homérique, signe distinctif du style de l'aède, « is not so much a comparison as it is a poetic picture which grows out of a comparison »⁷⁷, puisque le rapprochement proprement dit, mettant en regard les flocons de neige qui tombent et les pierres lancés de part et d'autre par les combattants, peut être tenu pour achevé déjà au premier vers, tout comme est atteint le but illustratif/explicatif d'une image conçue pour aider les auditeurs à se représenter les faits relatés. Cependant, Homère poursuit son évocation poétique de la tempête de neige et déploie peu à peu, par progression descendante (on passe des montagnes aux plaines pour arriver enfin à la mer), un tableau saisissant, de plus en plus éloigné du point de départ diégétique. Cette évocation idyllique est destinée d'une part à ménager un contraste entre le paysage calfeutré, presque endormi sous la neige, et la furie des combats, et d'autre part à réduire, à travers la référence à un phénomène naturel familier, relevant de la vie des hommes, la distance entre le quotidien où se situent le poète et ses auditeurs et le monde mythique, peuplé de dieux et de héros, où se déroule le récit guerrier. Il n'est en outre pas rare – les critiques l'ont signalé – que les comparaisons développées rythment les points forts du récit et surgissent, surtout dans l'*Illiade*, au cœur des scènes de bataille ; ce choix stratégique permet à Homère d'introduire une pause dans l'action, un temps d'arrêt et de contemplation suspendue qui, s'ils ont été jugés par d'aucuns comme des interruptions distrayantes, qui retardent excessivement le cours du récit et en entravent la lisibilité⁷⁸, ont néanmoins l'avantage de rehausser par le contraste l'intensité et le pathos des événements relatés.

Pour résumer, les configurations comparatives amples, marque de fabrique des poèmes homériques, se caractérisent par la présence d'un comparant antéposé, expansé sur plusieurs vers, par la reprise du relateur

⁷⁶ Homère, *Illiade*, ch. XII, 278-289, traduction de J.-L. Backès, Gallimard, « Folio classique », 2013, p. 277-278.

⁷⁷ « C'est moins une comparaison qu'une image poétique qui se développe à partir d'une comparaison », S. Basset, art. cit., p. 133, (nous traduisons).

⁷⁸ Parmi les classiques, ce sont surtout l'Abbé d'Aubignac et Marmontel qui se montrent très critiques envers les comparaisons homériques. Le premier affirme dans ses *Conjectures académiques* que si les comparaisons « sont trop multipliées, et que les mêmes se répètent souvent, bien loin de donner quelque repos, elles fatiguent l'esprit du lecteur ; car, pour peu qu'il soit obligé de s'y appliquer, il ne laisse pas d'être occupé, et pour peu qu'il aille et qu'il revienne, qu'il se tourne à la comparaison pour l'envisager, et qu'il revienne à l'histoire pour en faire le rapport, cette agitation trop souvent renouvelée lui fait de la peine, le rebute, et le dégoûte » (cité par A. Severyns, art. cit., p. 541). L'auteurs des *Éléments de littérature* lui fait écho lorsqu'il relève qu'« Homère, emporté par le talent et le désir de peindre, oubliait souvent que le tableau qu'il peignait avec feu n'était destiné qu'à exprimer une ressemblance ; et dans la chaleur de la composition, il l'achevait comme absolu et intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si on veut ; mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances et des détails qui n'ont aucun trait à la chose. » (Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 331).

devant chaque membre de la comparaison et par un épanouissement de la scène-repère, qui prend les proportions d'une représentation, narrative ou descriptive, d'épisodes touchant à la vie de l'homme ou à la nature. En quelle mesure ces traits se retrouvent-ils dans les réalisations phrastiques de notre corpus ? Peut-on parler d'une influence, ou tout au moins d'un vestige, du patron homérique dans la construction des comparaisons proustiennes ?

Bien que la figure du grand poète grec, ainsi que le souvenir de certains épisodes de ses poèmes, affleurent de loin en loin dans les pages de la *Recherche* et dans d'autres écrits non fictionnels⁷⁹, il serait hasardeux d'affirmer que Proust avait de l'œuvre d'Homère une connaissance aussi profonde que l'était sa maîtrise des textes de Baudelaire, de Flaubert ou de Balzac. Ses contacts avec les poèmes épiques sont pour l'essentiel scolaires et indirects, filtrés d'une part par les exercices de version pratiqués en classe de grec et, d'autre part, par la lecture des célèbres traductions de Leconte de Lisle⁸⁰, dont la langue riche en archaïsmes et en hellénismes nourrira par la suite le jargon pédantesque de Bloch. Les éléments nous manquent donc pour avancer l'hypothèse d'une filiation directe ou d'une imitation consciente, mais il est tout à fait concevable que dans sa jeunesse Proust se soit familiarisé, tant en traduisant⁸¹ lui-même qu'en lisant les traductions françaises, avec les longues comparaisons filées des poèmes homériques et que leur écho résonne dans sa propre manière d'agencer des rapprochements phrastiques et d'orchestrer de temps à autre, sans en abuser pour autant, des analogies « à large ouverture de compas » (EA, 598) qui épousent les longues soies de sa syntaxe.

C'est surtout lorsque l'énoncé débute par le relateur *comme* introduisant un comparant antéposé, qui se prolonge sur plusieurs lignes et semble s'affranchir de tout autre but que de raconter une histoire que, comme le dit Noémi Hepp, l'on croit « en lisant Proust, d'entendre comme un écho de la voix d'Homère »⁸² :

(121) **Comme** un coiffeur voyant un officier qu'il sert avec une considération particulière, reconnaître un client qui vient d'entrer et entamer un bout de causette avec lui, se réjouit en comprenant qu'ils sont du même monde et ne peut s'empêcher de sourire en allant chercher le bol de savon, car il sait que dans son établissement, aux besognes vulgaires du simple salon de coiffure, s'ajoutent des plaisirs sociaux, voire aristocratiques, **tel Aimé**, voyant que Mme de Villeparisis avait retrouvé en nous d'anciennes relations, s'en allait chercher nos rince-bouches avec le même sourire orgueilleusement modeste et savamment discret de maîtresse de maison qui sait se retirer à propos. (II, *JF*, 55)

(122) Et, **comme** un malade qui ne s'était pas regardé depuis longtemps, et composant à tout moment le visage qu'il ne voit pas d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pensée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Égypte, *moi* pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais

⁷⁹ Nous pensons d'une part aux propos du *Contre Sainte-Beuve*, où Homère est cité en tant que prototype du premier écrivain pour étayer la thèse selon laquelle il n'existe pas de précurseurs en art et qu'« un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire » (EA, 220), idée reprise aussi dans la *Recherche*, voir II, *CG*, 625. Proust réfléchit également à la « question homérique » et n'accepte pas de croire que les poèmes épiques remonteraient à plusieurs auteurs anonymes (voir sa lettre à R. Hahn, *Corr.*, t. V, 327). D'autre part, certains épisodes de l'Odyssée ont laissé une trace persistante et féconde chez Proust, qui cite à plusieurs reprises l'épisode de la Nekuia, la descente d'Ulysse aux enfers, dont le souvenir informera l'évocation de la dernière matinée chez les Guermantes, même si ses références ne sont pas toujours précises et se confondent parfois avec des souvenirs virgiliens. Sur ces points, voir *DMP*, entrée « Homère », rédigée par M. Miguet-Ollagnier, et L. Fraisse, « Homère ou le mythe du premier écrivain », *La Petite musique du style*, *op. cit.*, p. 55-93.

⁸⁰ Voir L. Fraisse, *ibid.*, qui signale aussi un autre intercesseur à côté du « père Leconte », soit Théophile Gautier, dont Proust avait aimé, enfant, l'appellation archaïque de l'aède : « Homérus, poète grégeois ».

⁸¹ Une page de *Jean Santeuil* offre un témoignage de ces pratiques scolaires et, selon M. Miguet-Ollagnier, de l'« innutrition homérique » (*DMP*, p. 475) à laquelle étaient exposés les lycéens du temps de Proust : pour s'acquitter d'une punition, Jean choisit de traduire les 200 premiers vers du chant VI de l'*Odyssée*, voir JS, p. 130.

⁸² N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Klincksieck, 1968, p. 767.

jamais vue que dans mon âme, [...] j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas. (II, *CG*, 439-440)

L'affinité de ces deux exemples avec le modèle homérique tient surtout à l'organisation syntaxique de la comparaison : le comparant s'articule sur plusieurs lignes, qui déroulent une séquence d'actions dotée d'une temporalité propre, et précède la référence diégétique qui l'appelle ; le terme introducteur délimite dans la partie gauche le début de l'énoncé comparatif et, dans le premier exemple, se voit repris par son homologue « tel », qui affirme – en dépit de son autonomie narrative – la dépendance hiérarchique de *P2* à *P1* et ramène également les lecteurs à l'univers diégétique par un effet de césure grammaticale. Force est de constater, en revanche, que c'est au niveau du contenu sémantique et de l'intention animant le choix du comparant que se manifestent les différences les plus sensibles et que l'on note une véritable appropriation, une adaptation du patron homérique aux fins illustratifs poursuivis par Proust. Spitzer a bien raison lorsqu'il affirme que ces comparaisons proustiennes, qu'il assimile à une forme d'hyperbole en raison de leur ampleur, aboutissent « à des descriptions rappelant Homère par leur précision, par l'amour que l'on y trouve pour les détails d'un monde qui ne devait à l'origine que servir de point de comparaison »⁸³, mais l'on aura remarqué que cet univers parallèle, si minutieusement représenté, ne puise pas ses détails à la même source que les tableaux esquissés par le poète grec.

Les comparants proustiens ne reconstituent pas, touche par touche, des scènes pour ainsi dire ancestrales, prototypiques et universelles, dépeignant les moments et les habitudes les plus simples de la vie des hommes ou des animaux. Ils retracent plutôt une situation particulière et unique, qui, de par la vraisemblance des circonstances évoquées et la richesse des précisions, ne pourrait pas se reproduire telle quelle, de façon cyclique (contrairement aux phénomènes naturels ou aux activités humaines évoquées par Homère), mais semble bien n'avoir eu lieu qu'une fois seulement, dans un espace-temps certes indéfini et virtuel, mais que l'on sent proche du lieu, de l'époque et des mœurs propres au monde diégétique. C'est pourquoi, même si le micro-récit de *P2* nous transporte pendant un long moment en dehors de l'action principale, nous ne ressentons pas à la lecture de ces comparaisons proustiennes développées la même impression de dépaysement et de contraste que provoque chez Homère l'interpolation, au milieu d'une séquence épique très mouvementée, d'une représentation pittoresque immobile⁸⁴, atemporelle. Chez Proust, le monde "actuel" de la fiction et le monde virtuel du comparant apparaissent toujours très proches, à la fois séparés et contigus, et régis par les mêmes codes socio-culturels.

De surcroît, à la différence des comparaisons homériques – où le véritable tableau poétique vient souvent se greffer sur un rapprochement déjà achevé et peut apparaître dès lors comme une digression contemplative que l'on se sentirait en droit de survoler – chez Proust aucun élément ajouté n'est étranger au scénario

⁸³ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, *op. cit.*, p. 457.

⁸⁴ Hegel disait à propos des comparaisons homériques qu'il s'agit de figures que le poète « vient de poser devant nous immobiles, plastiques, semblables à des œuvres de la sculpture, offertes à notre examen théorique », (cité par J.-B. Renault, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques. Musique, musicologie et arts de la scène*. Thèse soutenue à l'université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2013, disponible sur le site <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916648>).

dynamique qui s'écrit sous nos yeux de façon graduelle, à travers l'amplification syntagmatique et proliférante de la proposition qui l'accueille ; l'analogie n'est donc pas donnée d'emblée et prolongée ensuite par pur plaisir poétique⁸⁵, mais elle n'atteint son achèvement, et son but, qu'une fois que la narration en miniature touche à sa fin et s'ouvre sur le comparé longtemps attendu. En vertu de cette tension herméneutique, de cette curiosité savamment entretenue par la phrase longue, qui attise le désir de l'épilogue où l'analogie enfin se découvrira, jamais on n'a l'impression que la microfiction du comparant coïncide chez Proust avec une pause ou une suspension de la narration⁸⁶. Au contraire, dans les deux exemples cités la comparaison ménage une sorte de passerelle, un moyen pour reprendre en douce le fil du récit et le relancer (en atteste la conjonction « et » de la deuxième occurrence) après un temps d'arrêt où trouvent place des méditations plus théoriques du narrateur, portant respectivement sur les rêveries et les croyances au sujet de Balbec, que le héros peine à abdiquer, et sur le contraste entre l'image mentale que nous gardons des personnes aimées, préservée par notre affection, et la cruelle objectivité de la vue de l'extérieur⁸⁷.

De cette rapide confrontation des comparaisons phrastiques développées de la *Recherche* au modèle distendu créé par Homère émerge alors qu'à une évidente similarité dans l'ossature syntaxique correspondent des différences tout aussi évidentes, ayant trait à la construction et au contenu sémantique des propositions comparantes. Si bien que, par souci d'exactitude et de fidélité aux réalités du texte, il conviendra de considérer ces réalisations à comparant antéposé comme des formes pseudo-homériques, à la fois proches et éloignées de leur source, qui prouvent que si Proust a admiré et éventuellement désiré reprendre à son compte les rapprochements amples et surabondants du poète, il ne les a vraiment refaits qu'en les renonçant⁸⁸.

L'analyse des comparaisons phrastiques où le comparant propositionnel se charge d'une fonction narrative nous aura donc permis de mettre en lumière une spécificité de l'emploi proustien qui démentit, ou pour le moins invite à nuancer, le principe-clé du protocole d'interprétation de la comparaison, à savoir que l'orientation cognitive proposée par la figure consiste à aller d'un particulier – entité ou événement inscrit dans la situation énonciative et dans un contexte référentiel (en l'occurrence l'univers fictionnel du récit) – vers le général, au sens où l'état ou la situation évoqués en tant que repère est représentative de toute sa classe et est puisée dans le réservoir d'expériences et de connaissances partagées par tous les lecteurs. Or, nous avons essayé de montrer que dans les réalisations observées ci-dessus l'abondance des détails et la précision avec laquelle Proust déroule le fil d'une intrigue secondaire, ainsi que les renvois voilés à la diégèse, remettent en

⁸⁵ Ce qui arrive dans un autre exemple homérique, figurant toujours au chant XII de l'*Illiade* (v. 299-307), où à partir comparaison qui peut se dire complète et qui a rempli sa fonction spécifiante (« Il marchait comme un lion de montagne, qui longtemps / a manqué de viande ») le poète se laisse aller à la peinture des mouvements du lion à la chasse. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'Homère prolonge ses comparaisons au moyen d'une relative embrayant le véritable tableau descriptif ou narratif. C'est là un procédé largement pratiqué par Proust aussi, si bien que peut-être les affinités plus patentes entre les deux écrivains émergeraient-elles non dans le cadre des comparaisons phrastiques complètes mais dans la forme intermédiaire *PI comme SN+relative* qui fait l'objet de notre prochaine section, et qui nous permettra donc de revenir sur cette problématique.

⁸⁶ Sans compter que dans les deux occurrences citées, comme déjà dans l'exemple (117), l'expansion du comparant permet à Proust de glisser un renvoi de nature proleptique à la diégèse : la microfiction du coiffeur servant l'officier n'est pas sans rappeler l'épisode du capitaine de Borodino à Doncières (II, *CG*, 425-426), alors que la mention du choc éprouvé par le malade qui se regarde dans la glace annonce le moment où le narrateur empêchera Françoise de tendre un miroir à la grand-mère malade, afin de lui éviter la prise de conscience de la gravité de son état (II, *CG*, 629).

⁸⁷ Pour le contexte étendu des deux passages cités, se reporter à II, *JF*, 54 et II, *CG*, 438-439.

⁸⁸ « Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant », IV, *TR*, 620.

question la généralité et la valeur prototypique traditionnellement reconnue au comparant. Non seulement la micro-fiction théorique élaborée par le narrateur ne peut qu'apparaître inédite et potentiellement étrangère au lecteur. Ces occurrences présentent surtout, nous semble-t-il, la mise en équivalence d'un particulier avec un autre particulier, également détaillés et spécifiques ; ce n'est qu'en reconstruisant le raisonnement analogique sous-jacent, retracé dans toutes ses étapes par la longue phrase proustienne, que l'on arrive à dégager le fond commun, le rapport liant les deux particuliers confrontés, lesquels en viennent donc à constituer une petite série, un paradigme qui est déjà une amorce de généralisation, puisque « c'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général »⁸⁹.

C'est bien cet effet de particularisation, cette individualisation de la scène décrite – malgré les marques grammaticales de généricité (présent achronique et articles indéfinis) –, ainsi que les structures temporelles et causales qui l'informent, qui différencient la dominante narrative de la dominante plus proprement explicative, voire didactique, de certaines comparaisons phrastiques. Cette démarcation pourrait sembler artificielle, puisque nous avons admis dans les pages précédentes que toutes les comparaisons phrastiques, en raison même de leur structure déployée, se chargent d'une fonction stylistique d'élucidation et sont le résultat scriptural de l'étape intellectuelle, analytique, de déchiffrement qui permet de tirer au clair « ces choses de la nature [qui] sont des allusions rapides et simultanées à des formes différentes, sans aller jusqu'à la comparaison complète » (I, *Esquisse LXIII*, 864). La distinction essentielle réside à notre avis dans la manière dont cette intention d'éclaircissement et d'explicitation est poursuivie : lorsque ce sont les dominantes descriptive ou narrative qui prévalent, Proust emprunte la voie plus longue d'un équivalent qui se construit et se précise par touches successives, « minutieusement exact [...] et arbitrairement chimérique » (IV, *TR*, 342) puisqu'il est le fruit d'une invention dont le plaisir, la jouissance même du romanesque pur la disputent aux exigences démonstratives de départ. En revanche, quand c'est un besoin explicatif immédiat qui domine, les comparants propositionnels évoqués sont en général plus brefs (sans pour autant se mouler dans la structure rigide de l'analogie proportionnelle) et, au lieu d'être issus de la fantaisie de Proust, sont prélevés à nouveau dans le lot des domaines expérientiels, des connaissances d'univers ou même, comme nous allons le voir plus loin, des disciplines scientifiques. De ce fait, le comparant retrouve sa vocation à la généralité et à l'expression d'une vérité difficilement contestable, puisque communément admise et/ou vérifiée par la pratique quotidienne ; qui plus est, il se voit conférer une portée argumentative forte et une faculté de persuasion découlant essentiellement de son haut degré de recevabilité, le lecteur ne devant plus s'imposer l'effort préalable de suivre dans ses détours une représentation picturale ou fictionnelle dont la pertinence analogique ne se révèle qu'à retardement.

Outre que par le contenu sémantique et par l'extension plus réduite des propositions comparantes, dans certaines occurrences phrastiques la valeur explicative se voit accentuée par quelques spécificités de nature syntaxique ; tout en n'étant pas exclusives des exemples traités ici, car elles font partie des modifications que Proust applique volontiers au cadre formel des comparaisons (toutes catégories confondues), celles-ci mettent en valeur plus particulièrement la double pulsion du narrateur à comprendre et interpréter ce qu'il voit ou

⁸⁹ *Corr.*, t. XVIII, p. 334.

ressent et à instruire en même temps son lecteur de ses acquis. Il s'agit d'abord du détachement entre parenthèses de *P2* :

(123) *Les lumières*, assez peu nombreuses (à cause des gothas), étaient allumées un peu trop tôt, car le « changement d'heure » avait été fait un peu trop tôt, quand la nuit venait encore assez vite, mais stabilisé pour toute la belle saison (**comme les calorifères sont allumés et éteints à partir d'une certaine date**), et au-dessus de la ville nocturnement éclairée, [...] dans toute une partie du ciel bleuâtre il continuait à faire un peu jour. (IV, *TR*, 341)

(124) Et il est bien rare en effet qu'un jour ou l'autre, ce ne soit pas dans de telles organisations que les solitaires viennent se fondre, quelquefois par simple lassitude, par commodité (**comme finissent ceux qui en ont été le plus adversaires par faire poser chez eux le téléphone, par recevoir les Léna, ou par acheter chez Potin**). (III, *SG*, 21)

Nous pouvons observer que, dans les deux cas, la parenthèse n'est pas strictement nécessaire ni prévue par les règles de la ponctuation ; la proposition comparante qu'elle contient n'introduit pas de rupture syntaxique et pourrait, sinon devrait même – en tant que second tronçon d'une structure binaire – être intégrée à la phrase principale sans que la grammaticalité de celle-ci soit troublée, une simple virgule suffisant en effet pour activer la lecture extrapredicative du groupe comparant et pour signifier que la confrontation vise à établir un parallèle entre deux situations globales⁹⁰. Or, nous croyons que si Proust décide d'employer arbitrairement un signe typographique *a priori* superflu, c'est parce que la parenthèse, sorte d'incision pratiquée dans la chair de la phrase, s'avère un opérateur de focalisation doublement avantageux ; d'une part, il permet d'isoler ostensiblement le comparant et de contrer par un surplus de visibilité sa nature faussement accessoire ; d'autre part, il souligne sa dimension d'ajout explicatif tardif ainsi que sa nature prosaïque, qui témoigne moins d'un envol de l'imagination analogique que du besoin, ressenti presque après-coup par le narrateur, de revenir sur son dit et de fournir un renseignement supplémentaire, prélevé dans l'univers quotidien du récepteur et susceptible dès lors d'augmenter l'intelligibilité de son propos.

En (123), la nécessité d'un complément explicatif d'ordre pratique, visant à rendre plus clair par la référence au fonctionnement des calorifères le mécanisme du changement de l'heure et l'adaptation conséquente de l'éclairage des rues, se fait sentir peut-être à cause de la nouveauté du phénomène, l'introduction de l'heure d'été en France datant de 1916⁹¹ et étant donc à peu près contemporaine de la rédaction de ce passage du *Temps retrouvé*. Cet aspect est important car il nous révèle que le narrateur s'adresse ici à un narrataire, *alter ego* du lecteur réel auquel pense Proust, qu'il imagine comme son contemporain et évoluant dans le même contexte socio-historique, ce qui peut en l'occurrence atténuer l'ambition de validité générale du comparant et miner son efficacité explicative. Ce risque est moins évident dans le premier exemple, car le comparant fourni en appui du propos réfère à un règlement qui est toujours en vigueur et qui est donc bien compréhensible pour lecteur d'aujourd'hui, mais se manifeste de façon flagrante dans le second, où les trois repères, évoqués afin d'expliquer le compromis auquel se plient les homosexuels solitaires, n'ont plus du

⁹⁰ I. Serça voit dans cet usage non nécessaire et dans le caractère supprimable (d'un point de vue strictement typographique) de la parenthèse le témoignage d'une « surponctuation » et d'un « surinvestissement dans les coupes fortes » mettant en évidence une discontinuité voulue et recherchée à travers la ponctuation. Voir I. Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Champion, 2010, p. 41 et, pour plus d'exemples, sa thèse (*op. cit.*, p. 279-280).

⁹¹ Voir la note 3 des éditeurs de la Pléiade, IV, 1219.

tout de nos jours le même impact illustratif et la même immédiateté qu'ils pouvaient avoir à l'époque de Proust.

Même si le téléphone n'est plus depuis longtemps un objet en mesure d'inspirer le scepticisme ou la méfiance, sa longévité et le fait que ce soit un appareil encore utilisé de nos jours permettent de réduire, à la rigueur, le décalage chronologique qui pourrait menacer la recevabilité du premier comparant ; en revanche, les lecteurs d'aujourd'hui auront plus de peine avec les autres allusions, au demeurant bien peu parlantes car évoquant des *réalia* tombés aux oubliettes, et ce n'est qu'en se reportant aux notes des commentateurs – à défaut de se souvenir du mépris que la coterie des Guermantes voue à la nouvelle noblesse d'empire⁹² – que l'on peut comprendre pourquoi la référence aux Iéna ou à Potin constitue un équivalent pertinent et juste pour éclairer la situation décrite dans *PI*. Ce décalage spatio-temporel intéresse le versant de la réception et peut effectivement faire obstacle à l'interprétation de l'analogie, mais ne modifie pas pour autant la vocation instructive de la comparaison, ni l'attitude du narrateur ; ce dernier, plus particulièrement dans le second exemple, revêt à la fois le rôle du pédagogue s'efforçant de divulguer, à l'aide d'un clin d'œil complice, un savoir à propos de l'attitude des homosexuels solitaires, et – eu égard au contexte dogmatique du passage – la posture de l'orateur qui apporte *in extremis*, à travers un exemple efficace et familier à ses auditeurs, une caution à son argumentation.

Les deux attitudes ne sont pourtant guère dissociables, car derrière ces comparaisons phrastiques à dominante explicative se profilent toujours, de façon indécidable, un narrateur qui cherche et raisonne, qui consolide sa pensée à travers l'analogie et soumet le résultat de son déchiffrement à la vérification des lecteurs, et un narrateur qui semble en revanche avoir tout compris et connaître déjà l'issue de son raisonnement, auquel la comparaison n'offre alors qu'un support illustratif et pédagogique. Cette dualité est particulièrement visible lorsque le comparant propositionnel est antéposé, ou bien figure en position clausulaire. Dans le premier cas, c'est à notre avis une certaine tendance au didactisme, à l'explicitation presque redondante qui l'emporte :

(125) **Comme** à la Bourse, quand un mouvement de hausse se produit, tout un compartiment de valeurs en profite, un certain nombre d'auteurs dédaignés bénéficiaient de la réaction, soit parce qu'ils ne méritaient pas ce dédain, soit simplement – ce qui permettait de dire une nouveauté en les prônant – parce qu'ils l'avaient encouru. (III, *SG*, 210)

(126) Cependant cet essor peut être excessif, l'espèce se développer démesurément ; alors, **comme** une antitoxine défend contre la maladie, **comme** le corps thyroïde règle notre embonpoint, **comme** la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue le plaisir, et **comme** le sommeil repose à son tour de la fatigue, ainsi un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé donner son tour de vis, son coup de frein, fait rentrer dans la norme la fleur qui en était exagérément sortie (III, *SG*, 5)

⁹² En réalité, la note de la Pléiade ne vient pas vraiment en aide de l'interprète, puisqu'elle se limite à nous apprendre que Potin était situé Boulevard Malesherbes, mais ne nous dit pas pourquoi ce magasin n'avait pas obtenu tout de suite l'approbation générale de la clientèle huppée. Aucun mot n'est dit non plus à propos des Iéna ; on peut supposer que l'éditeur fasse confiance à la mémoire du lecteur, vu que plusieurs épisodes du roman ont déjà souligné l'aversion d'Oriane pour ces amis du mari « qui ont un nom de pont » (I, *CS*, 332) – ce qui ne l'empêche pas pour autant d'apprécier leur mobilier (II, *CG*, 807) –, ainsi que le mépris de Charlus (II, *CG*, 852) et de la Princesse de Parme (II, *CG*, 808-810) pour cette noblesse usurpatrice, à la généalogie inexistante et aux titres “inventés” par Napoléon. La sollicitation de la mémoire du lecteur prouve d'ailleurs que le comparant détaché dans la parenthèse, par-delà sa tâche explicative première – joue aussi un rôle cohésif, car elle nous renvoie à des épisodes antérieurs du roman (la méfiance à l'égard du téléphone n'est-elle pas celle de Françoise ?) et consolide ainsi le circuit fermé de la fiction proustienne, puisque c'est le récit qui s'éclaire en quelque sorte par lui-même et trouve souvent dans sa trame les équivalents auxquels rapporter les faits nouveaux.

tendance qui est particulièrement évidente en (126), où le connecteur argumentatif *alors* ouvre sur un mouvement d'amplification qui implique la mobilisation de quatre comparants symétriques, soulignés par la répétition du *comme* et bâtis sur le même patron syntaxique (sujet, verbe, complément d'objet direct ou prépositionnel), ce qui crée un effet de répétition anaphorique et de surenchère apte à soutenir un accroissement de la tension dans la protase et une dramatisation savamment entretenue en vue du dévoilement du comparé. Cette concentration de plusieurs procédés oratoires (parallélismes, antithèse interne au troisième comparant, relance hyperbatique), ainsi que le balancement sémantique calculé entre les deux premiers repères, empruntés au domaine médical et témoignant d'un savoir en la matière qui va au-delà des connaissances communes, et les deux autres, notions immédiatement accessibles aux récepteurs et gagnant en outre en vivacité grâce à la personnification, démontrent que le narrateur ne découvre pas pour la première fois, et grâce aux analogies successives, le mécanisme d'autofécondation de la fleur, mais qu'il le maîtrise déjà, et à un tel point qu'il est capable de reconnaître des affinités avec des manifestations physiologiques humaines. Les comparaisons nous montrent donc un narrateur en train de prodiguer une leçon, qui s'efforce de rendre moins aride, par des échappées (très contrôlées) dans l'imaginaire et par la référence à l'humain, l'exposition d'un phénomène botanique qui participe à la démonstration générale du passage, visant à prouver l'analogie entre le comportement de certaines fleurs et celui des invertis.

En revanche, si la comparaison se situe en position clausulaire⁹³, et que l'agencement des deux constituants phrastiques respecte l'ordre non marqué, le ton didactique s'estompe et l'assurance oratoire laisse la place à une explication qui se donne comme une trouvaille inattendue, ou comme l'aboutissement d'une argumentation qui cherche, et trouve, dans le comparant un appui légitimant. L'effet stylistique peut être alors celui d'une relance, l'analogie ménageant une ouverture imprévisible dans une phrase et un raisonnement qu'on croyait conclus⁹⁴ :

(127) Or, il est telles circonstances où il n'est pas indifférent pour le bonheur qu'on a aimée pour ce qu'elle paraissait avoir de sain ne fût en réalité qu'une de ces malades qui ne reçoivent leur santé que d'autres, comme les planètes empruntent leur lumière, comme certains corps ne font que laisser passer l'électricité. (II, *JF*, 295-296)

(128) Peut-être aussi *M. de Charlus*, de qui l'insolence était un don de nature qu'il avait joie à exercer, profitait-il de la minute pendant laquelle il était censé ignorer qui était le nom de ces deux jeunes gens pour se divertir aux dépens de Mme de Surgis et se livrer à ses railleries coutumières, comme Scapin met à profit le déguisement de son maître pour lui administrer des volées de coups de bâton. (III, *SG*, 95)

Renouant avec le procédé rhétorique de la chute, Proust ne laisse pas ici « la pensée s'achever conventionnellement »⁹⁵ et la mise au jour de la loi se contenter d'une formulation purement analytique ou aphoristique (par exemple : l'impression de bonne santé que donnent certains malades vient de ce qu'ils tirent leur santé des autres), mais la rehausse *in extremis* et l'élucide par le biais de deux équivalents relevant du

⁹³ Évidemment, l'extrapolation des citations de leur contexte d'origine ne permet pas d'apprécier la position clausulaire de la comparaison ; c'est pourquoi on se reportera aux passages dans leur intégralité dans les volumes respectifs.

⁹⁴ C'est le même effet de relance que Proust note dans certaines phrases de Saint-Simon, dont la chute est imprévisible et, par là même, inimitable : « La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleus qui s'élançait contre toute attente de la haie qui semblait déjà comble [...] », I, *JF*, 541.

⁹⁵ B. Dupriez, *Gradus, op. cit.*, p. 113, entrée « chute ».

domaine scientifique ; ces derniers ont le double avantage d'être suffisamment notoires pour fournir une représentation plus claire du phénomène de parasitage décrit dans le comparé et de véhiculer un contenu technique, objectif et indiscutable (car émanant de la science), susceptible de convaincre les lecteurs de la véracité du propos. La stratégie de cautionnement emprunte la voie commune, privilégiée par Proust, de l'explication du nouveau par du connu, du particulier abstrait par du général concret, ce qui n'est pas sans rappeler le fonctionnement des comparaisons substantives asymétriques, et se voit en outre renforcée par des procédés oratoires tels que l'amplification par juxtaposition – le redoublement des exemples venant corroborer la fixation d'une règle qui s'avère valable dans des cas d'application différents et interchangeables⁹⁶ –, le parallélisme syntaxique des propositions comparantes et l'agencement des groupes rythmiques en cadence majeure (les volumes augmentant progressivement), preuve ultérieure de ce que l'analogie cumule dans la pensée proustienne une triple visée : persuasive, heuristique mais aussi esthétique, la vérité n'étant vraiment conquise et possédée que lorsqu'elle se trouve fixée, enserrée dans une « jolie phrase » (I, CS, 179)⁹⁷.

Dans le second exemple, l'effet de relance et le nouveau jour que l'analogie de situation établie par P2 apporte à la formulation de l'hypothèse concernant l'insolence gratuite de Charlus à l'égard de Mme de Surgis est encore plus sensible, car elle va de pair avec une reconfiguration dévalorisante du comparé, thème du propos. L'interaction entre les scènes décrites dans P1 et P2, entraînée par leur mise en équivalence, vise en effet à rabaisser la situation diégétique de départ au rang d'une farce grossière – bâtie sur le *topos* comique du faux malentendu, ou de la méprise sur l'identité – et, plus particulièrement, à suggérer à travers l'identification tendancielle des deux sujets que le noble et altier baron de Charlus atteint, de par son comportement, la bassesse et le ridicule d'un personnage de valet bouffon, issu directement d'un vaudeville de Molière, et se livre en cette circonstance à une comédie aussi vaine que vulgaire⁹⁸.

Si la proposition comparante placée à la clause vient en revanche moins prolonger un raisonnement *a priori* achevé que reformuler, voire récapituler par une synthèse frappante l'idée centrale véhiculée dans P1, la démonstration bénéficiera d'une clôture en point d'orgue, ménagé par une image destinée à se graver dans l'esprit du lecteur :

(129) Maintenant l'abstrait s'était matérialisé, l'être enfin compris avait aussitôt perdu son pouvoir de rester invisible, et la transmutation de M. de Charlus en une personne nouvelle était si complète, que non seulement les contrastes de son visage, de sa voix, mais rétrospectivement les hauts et les bas eux-mêmes de ses relations avec moi, *tout ce qui avait paru jusque-là incohérent à mon esprit, devenait intelligible, se montrait évident comme une phrase*, n'offrant aucun sens tant qu'elle reste décomposée en lettres disposées au hasard, *exprime*, si les caractères se trouvent replacés dans l'ordre qu'il faut, *une pensée que l'on ne pourra plus oublier*. (III, SG, 16)

⁹⁶ Cf. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, op. cit.*, p. 476.

⁹⁷ « L'interprétation s'opère donc à l'intersection de deux mouvances : celle du spéculatif et celle du poétique. Elle veut la clarté du concept et cherche la vérité de l'image qui préserve ce que le concept ne peut formuler. » L. Fraisse, « Le roman comme recherche. Quelques perspectives sur la fiction herméneutique », L. Carriedo, M.-L. Guerrero (dir.), *Marcel Proust : écriture, réécritures : dynamiques de l'échange esthétique/ Marcel Proust : escritura, reescrituras : dinámicas del intercambio estético*, Bruxelles, Bern, Berlin, Peter Lang, 2010, p. 54.

⁹⁸ Comme le note Fraisse, cette comparaison constitue aussi un clin d'œil au thème de la théâtralité qui structure le personnage de Charlus en tant que représentant de deux univers imbriqués, celui de la mondanité et celui de l'inversion, voir L. Fraisse, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* », art. cit., p. 118.

Le processus de « transmutation » et la reconfiguration cohérente des attitudes contradictoires de Charlus suite à la découverte de son allégeance à l'univers de Sodome se voient condensés et éclairés par une proposition comparante qui a d'autant plus de chances de déployer son efficacité illustrative et de convaincre le lecteur que son organisation syntaxique et rythmique est, une fois de plus, très soignée. Les constituants nucléaires de P2 (le sujet « une phrase », le verbe « exprime » et l'objet direct « une pensée ») sont séparés par deux sous-phrases incidentes qui, malgré leur statut de constituants périphériques, apportent l'essentiel du contenu informatif sur lequel va se fonder l'analogie et contribuent de plus, en retardant son apparition, au retentissement du dernier syntagme nominal. La phrase réalise alors, dans son mouvement même, la prescription qu'elle véhicule, puisque sa terminaison résonne avec la même force que la pensée inoubliable à laquelle elle fait allusion⁹⁹. De surcroît, si l'on se laisse tenter par une mise en abyme fascinante, ce passage peut être lu comme une réflexion métapoétique sur les pouvoirs et la fonction qui sont dévolus à l'analogie dans l'écriture proustienne, soit de « fixe[r] l'abstrait dans un concret mouvant »¹⁰⁰, de rendre visibles et formulables à travers l'écriture des réalités qui sans cela continueraient à se montrer confuses et incohérentes, prisonnières de la fragmentation, de la discontinuité et de l'atomisation du particulier.

Cependant, l'agencement syntaxique des deux propositions corrélées par *comme* n'est pas à notre avis le seul facteur qui contribue à accentuer la portée explicative et argumentative qui caractérise certaines comparaisons phrastiques de notre corpus. Même si nous avons souligné dans nos préliminaires méthodologiques les limites et les inconvénients d'une analyse qui se concentrerait de façon prédominante sur les comparants et leurs sphères sémantiques d'appartenance, on ne peut s'empêcher de constater que dans cette sous-catégorie les réalités que les propositions comparantes matérialisent en guise de repères relèvent très souvent des domaines scientifique ou technique¹⁰¹. L'intérêt d'amateur que Proust, fils et frère de médecins renommés, cultivait pour des disciplines situées pourtant aux antipodes de la littérature, ainsi que sa curiosité pour les nouvelles inventions et les avancées de la science sont notoires, tout comme il est aisé de s'apercevoir, en ouvrant n'importe quel volume de la *Recherche*, qu'il possédait des connaissances parfois très pointues dans différentes branches du savoir scientifique. Toutefois, les raisons d'un recours aussi abondant à la science comme réservoir d'analogies et de références auxquels rapporter les épisodes du récit sont à rechercher à un niveau plus profond, et ne sauraient être imputées au compte d'une manie comparative qui excéderait dans l'étalage d'érudition. Loin de là, cette prédilection pour les comparants scientifiques s'enracine dans la conception proustienne de l'art – et plus particulièrement de la création littéraire – comme voie privilégiée et seul moyen permettant à l'artiste d'extraire de son expérience subjective, de la masse d'impressions et

⁹⁹ Malgré son manque de considération pour la discipline et ses pratiques sclérosées, ces phrases « délicieuses, d'un beau départ, d'un véritable essor et qui s'achèvent avec perfection » (*Corr.*, t. XVII, p. 334) montrent que Proust ne cesse de puiser dans l'héritage rhétorique et dans l'arsenal de procédés qui constituent son legs le plus fécond. Il est à parier que notre auteur aurait souscrit au paradoxe baudelairien, poète des plus classiques selon lui, suivant lequel « [...] jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai » (C. Baudelaire, *Salon de 1859*, IV, « Le gouvernement de l'imagination », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 627).

¹⁰⁰ Dédicace de Proust à Valéry, *Corr.*, t. XIX, p. 552.

¹⁰¹ Dans son analyse pionnière du roman proustien, Curtius affirme que le recours à des comparants scientifiques n'est qu'une autre facette du souci d'exactitude et de précision dans le rendu des faits psychiques qui anime la métaphore proustienne, voir E. R. Curtius, *Marcel Proust*, [1925], tr. L. Ritter-Santini, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 75-79.

d'évènements discontinus qui constituent son vécu, des lois générales et des vérités tout aussi fondées, objectives et nécessaires que celles de la science.

Tant dans sa correspondance que dans la dissertation théorique du *Temps retrouvé*¹⁰², Proust puise à pleines mains dans le lexique scientifique et déploie une rhétorique de la science¹⁰³ qui lui permet de décrire, et en même temps de légitimer, le processus de création artistique tel qu'il l'entend. Il met en avant à la fois la parenté étroite et l'indépendance de la démarche de l'artiste et du savant, parvenant tous deux, par des chemins différents et des méthodes propres, à la fixation d'une vérité (au sujet de phénomènes naturels pour l'un, de faits moraux ou psychologiques pour l'autre) qui leur préexiste, qu'ils ne créent pas mais se révèle à eux à l'issue d'un travail solitaire, ayant pour préalable le sacrifice de soi et des autres. Cette volonté de conférer à la littérature le même prestige et la même autorité que la science découle non seulement d'un besoin de défendre sa propre pratique esthétique mais, d'une façon plus essentielle, de ce que Proust reconnaît une véritable convergence entre la méthode scientifique et sa propre conception de la création artistique, convergence qui réside dans la notion de rapports, causaux et logiques dans le cas du savant, analogiques (mais tout aussi nécessaires) dans le cas du littéraire¹⁰⁴. Pour l'un comme pour l'autre, la découverte des lois coïncide avec l'identification d'un rapport unique, et caché, unissant deux réalités différentes, que l'écrivain dégage d'abord intuitivement et formule ensuite à l'aide d'une « métaphore », laquelle éclaire et en même temps objective, en la rendant représentable par le langage et donc partageable, la loi qui la sous-tend. De ce fait, comparer une situation diégétique à un phénomène scientifique signifie pour Proust à la fois asseoir sur une base plus solide et incontestable la signification profonde, générale, du fait particulier qui s'est révélée à l'écrivain par le biais de l'analogie et, plus subtilement, souligner à travers ce « top layer of science »¹⁰⁵ la validité épistémologique et le statut « scientifique » propre à la littérature.

¹⁰² Nous ne rappellerons, à titre d'exemple, que quelques-uns des nombreux propos mettant en avant la dimension scientifique et objective que Proust attribue à la littérature et qui insistent, conjointement, sur l'affinité profonde entre la posture de l'écrivain au travail et celle du savant expérimentateur. Dans le *Temps retrouvé*, le narrateur affirme que « l'impression est pour l'écrivain ce que l'expérimentation est pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après » (IV, *TR*, 459), et que l'œuvre d'art, telle une loi de la nature, ne doit pas être inventée mais découverte (*ibid.*). L'artiste « institue [des] expériences et fait [des] découvertes aussi délicates que celle de la science » (*ibid.*, 467) et n'est donc nullement libre face à une « vérité littéraire [qui] se découvre à chaque fois comme une loi de physique » (*Corr.*, t. XVI, p. 65). C'est pourquoi, dans une lettre à Louis de Robert, Proust explique l'impossibilité de supprimer l'épisode sadique de Montjouvain en plaidant qu'il « ne peu[t] [...] modifier le résultat d'expériences morales dont [il est] obligé de donner communication avec une bonne foi de chimiste » (*Corr.*, t. XII, 270-271). La même idée est exprimée dans une autre lettre à Mme Schiff (« je ne suis pas libre d'aller contre la vérité et de violer les lois des caractères », *ibid.*, t. XVIII, 296) et à Binet-Valmer (« un savant pour instituer des expériences valables doit ne se préoccuper ni du Bien, ni du Mal ; ni de faire plaisir à M. Binet-Valmer etc. Sans cela ses expériences ne valent rien », *ibid.*, t. XX, 174).

¹⁰³ N. Lockhurst, *Science and structure in Proust's À la recherche du temps perdu*, Oxford, Clarendon Press, 2000, p. 48.

¹⁰⁴ À en croire ces mots d'Einstein, la démarche analogique serait tout aussi féconde pour le savant, ce qui ne fait que corroborer, par ricochet, la « scientificité » de la méthode proustienne : « it has often happened in physics that an essential advance was achieved by carrying out a consistent analogy between apparently unrelated phenomena [...] to discover some essential common feature, hidden beneath a surface of external differences, to form, on this basis, a new successful theory, is important creative work. » (« il est arrivé souvent en physique qu'une avancée essentielle ait été accomplie en menant à bien une analogie cohérente entre des phénomènes apparemment disparates [...] la découverte de quelques traits commun essentiels, cachés sous des différences de surface, et l'élaboration, à partir de cette base, d'une théorie nouvelle et efficace, c'est un important travail de création », A. Einstein, *The Evolution of Physics*, cité par N. Lockhurst, *op. cit.*, p. 130, nous traduisons) Poincaré s'aligne sur une position similaire lorsqu'il affirme que l'analogie est « le sentiment direct qui fait l'unité d'un raisonnement, de ce qui en fait pour ainsi dire l'âme du fait et la vie intime » (cité par N. Lockhurst, *op. cit.*, p. 131).

¹⁰⁵ « couche superficielle de science », N. Lockhurst, *ibid.*, p. 59.

Dans le groupe d'occurrences que nous présentons ci-dessous :

(130) Elle [*la conscience de l'objet*] se volatilisait en quelque sorte avant que je pris contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. (I, *CS*, 83)

(131) **Comme** le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer. (III, *PR*, 665)

(132) Et puis quand nous réclamons quelque chose de cette personne, nous recevons d'elle une lettre où même de la personne il reste très peu, comme, dans les lettres de l'algèbre, il ne reste plus la détermination des chiffres de l'arithmétique, lesquels déjà ne contiennent plus les qualités des fruits ou des fleurs additionnés. (IV, *AD*, 37)

(133) Parfois, ainsi que cela lui [M. de Charlus] était sans doute arrivé pour moi le soir où j'avais été mandé par lui après le dîner Guermantes, l'assouvissement avait lieu grâce à une violente sermon que le baron jetait à la figure du visiteur, comme certaines fleurs, grâce à un ressort, aspergent à distance l'insecte inconsciemment complice et décontenancé. (III, *SG*, 30)

(134) [...] comme si ce « chichi » voulu, dont M. de Charlus avait pris si longtemps le contrepied, n'était en effet qu'une géniale et fidèle imitation des manières qu'arrivent à prendre, quoi qu'ils en aient, les Charlus, quand ils sont arrivés à une certaine phase de leur mal, comme un paralytique général ou un ataxique finissent fatalement par présenter certains symptômes. (III, *PR*, 717)

les phénomènes scientifiques retracés par les propositions à droite de *comme* sont empruntés respectivement à la physique (130-131), aux mathématiques (132), à la botanique (133) et à la médecine (134) et font état d'un degré de spécialisation variable. Si les références à l'algèbre ou à la loi optique de fragmentation du spectre relèvent d'une base minimale de connaissances, l'évocation de pathologies telles que la paralysie ou l'ataxie, ou de l'interaction entre des corps à différentes températures sont certainement plus pointues ; elles se situent au-dessus du champ des savoirs vulgarisés ou d'un fond culturel commun, mais ne constituent pas pour autant des renvois au seul bénéfice des initiés ou intelligibles seulement à des spécialistes. À ce propos, il est curieux de noter que le recours à l'analogie en tant que support cognitif, argumentatif et instructif rapproche d'une manière étonnante la démarche à la fois poétique et analytique de Proust des stratégies de vulgarisation des savants. Néanmoins, si ces derniers puisent leurs analogies dans la sphère de la vie quotidienne et de l'expérience commune afin de faciliter l'appréhension de phénomènes complexes et étrangers à la plupart du public¹⁰⁶, notre auteur emprunte au contraire à la science et à ses lois les équivalents conceptuels et même lexicaux en mesure de justifier et d'objectiver ses acquis dans le domaine esthétique ou moral, quitte à choisir parfois des comparants très précis et techniques, dont l'efficacité illustrative et la solidité argumentative peuvent, paradoxalement, s'avérer moins fortes puisque trop dépendante des connaissances préalables des lecteurs¹⁰⁷.

Abstraction faite de ces différences de surface, tous les exemples cités participent indiscutablement d'une même intention démonstrative et d'une même dynamique explicative : la mise en équivalence de la

¹⁰⁶ Voir à ce propos les analyses de J. Charconnet sur les analogies dans les textes de vulgarisation scientifique, J. Charconnet, *Analogie et logique naturelle*, op. cit.

¹⁰⁷ Par exemple, une comparaison comme celle-ci, irréprochable en termes de précision scientifique, pourrait néanmoins échouer dans sa visée explicative, si Proust ne veillait à gloser le premier comparant par un synonyme plus courant : « ce sentiment que Saint-Loup ressentait pour moi [...] invisible, intangible et dont pourtant il éprouvait la présence en lui-même comme une sorte de phlogistique, de gaz, assez pour en parler en souriant. » (II, *CG*, 403).

situation diégétique décrite dans le comparé avec un fait scientifiquement attesté et/ou directement observable en nature a pour finalité essentielle la réduction maximale de l'abstraction et, conjointement, de la part de subjectivité et d'approximation¹⁰⁸ qui accompagne la saisie de rapports inédits, se présentant pour la première fois à la conscience du sujet. Ainsi faisant, Proust projette sur des manifestations instables, captées dans leurs caractéristiques essentielles mais qui, de par leur nature intrinsèquement aléatoire et singulière, risquent d'échapper à l'emprise de l'intellect, la structure rigoureuse d'un modèle et la puissance inéluctable des lois naturelles, opérant de la sorte cet éclaircissement du particulier à travers le général (si ce n'est pas l'inverse¹⁰⁹) qui enferme le sens et la justification de toute activité créatrice.

Il est donc indéniable que si les comparaisons phrastiques empruntées à la science offrent un témoignage limpide de la visée dogmatique et rationalisante qui anime l'écrivain, convaincu que le sens « peut être réinscrit dans un horizon de compréhension disponible et maîtrisable conceptuellement »¹¹⁰, elles sont aussi la preuve définitive que la machine analytique et l'activité raisonneuse de l'intelligence trouvent leur ancrage préalable et leur légitimation essentielle dans l'« éclair »¹¹¹ poétique de la métaphore, dans le pouvoir de découverte et de structuration ontologique que Proust attribue à l'illumination analogique.

Au terme de ce long parcours d'analyse mené au fil des nombreuses occurrences de la *Recherche*, nous pouvons affirmer que, dans sa forme ample et achevée, reliant par la jonction/césure du *comme* deux noyaux propositionnels symétriques à motif verbal exprimé, la comparaison phrastique connaît sous la plume de Proust deux modes d'actualisation qui, tout en présentant une structure formelle sensiblement différente, véhiculent des effets stylistiques similaires et constituent finalement la réalisation textuelle d'une même visée esthétique. Conformément à notre orientation progressive, allant des exemples plus simples aux plus complexes, nous avons examiné dans un premier temps des rapprochements concis, qui engagent de règle deux phrases simples et dont la construction très rigoureuse est marquée par un parallélisme syntaxique et sémantique étroit, lequel instaure un réseau de correspondances terme à terme et un transfert de propriétés entre les constituants fonctionnellement homologues de chaque proposition. Bien que le cadre phrastique implique en général la confrontation de deux situations prises dans leur globalité, et – plus spécialement dans le cas des rapports proportionnels de type aristotélicien – une équivalence qui s'établit non entre des termes isolés mais entre les relations que nouent des couples de termes relevant de domaines expérientiels éloignés, ces comparaisons très analytiques et ramassées tirent leur pouvoir figuratif et leur valeur heuristique essentielle des rapports analogiques qui se tissent entre les syntagmes nominaux hétérogènes, antagoniques en apparence et réunis

¹⁰⁸ C'est d'ailleurs pour conjurer toute approximation ou négligence qui pourrait nuire à la solidité et à la nécessité de ses images que Proust s'engage souvent dans une démarche de documentation auprès de ses amis ou correspondants, auxquels il expose son intuition analogique et demande des renseignements à propos de tel ou tel mot technique, ou bien sur la conformité scientifique de la comparaison ou de la métaphore qu'il entend employer. Voir, entre autres, les lettres à M. Daireaux (*Corr.*, t. XII, p. 204) et à A. Foucart (*Ibid.*, t. XXI, p. 652).

¹⁰⁹ « Metaphors jostle as if in competition, for the outcome will determine the resultant law. Conversely, law may determine metaphor or anecdote (“case history”), which in turn has the potential to produce a subset of higher set of original theories. The relation between the general and the particular is fraught ; the one is infused with, and constantly suggesting, the other. » N. Luckhurst, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁰ L. Fraisse, « Le roman comme recherche. Quelques perspectives sur la fiction herméneutique », art. cit., p. 54.

¹¹¹ « [...] par un de ces éclairs analogues à celui du poète inspiré, ou du savant génial, qui à l'opposé d'un fait isolé qu'il médite, fait apparaître brusquement tel autre fait et entre les deux établit une loi [...] », II, *Esquisse XLV*, p. 932.

pourtant par la découverte d'une affinité insoupçonnée. De ce fait, le mouvement cognitif et les inférences à mobiliser au cours de l'interprétation s'avèrent très proches du mécanisme régissant le fonctionnement des comparaisons substantives, *a fortiori* si les motifs de *P1* et de *P2* sont identiques et que la marge de variation, le choc allotopique indispensable pour l'existence de la comparaison, se déporte du côté des sujets ou des objets.

À côté de ces configurations plus rigides et rationnelles, où Proust met à disposition du lecteur toutes les pièces du puzzle analogique et balise fortement l'itinéraire interprétatif à accomplir, en le contraignant en même temps à suivre et à parcourir à rebours les étapes d'un raisonnement qu'il se limite à suggérer, nous avons relevé un certain nombre d'occurrences où le potentiel expansif et l'effet de dynamisation que la structure phrastique apporte à la comparaison atteignent leur plein épanouissement. Les deux pôles propositionnels se complexifient et s'étirent, cependant que le parallélisme formel se distend au point de rendre parfois ardue l'appréhension des affinités unissant deux scènes dont les points de contact se raréfient au fur et à mesure que de nouveaux détails s'ajoutent, et qui, dès lors, tendent davantage à s'autonomiser. Nous avons constaté sans surprise – car il s'agit d'une constante relevée déjà en étudiant certaines comparaisons substantives – que l'amplification syntaxique et la disproportion qui fait voler en éclat la symétrie des deux membres concerne de préférence le comparant. En vertu de sa dimension désactualisée et non référentielle, qui le situe en dehors de la temporalité du récit, ce dernier constitue un espace idéal pour accueillir une représentation qui allie sans paradoxes l'aspiration au général (en attestent les marques grammaticales typiques de la généricité) et le souci de fidélité au particulier. Une représentation dont la complétion et l'exactitude hyperréaliste n'ont pas pour seule finalité de construire un équivalent plausible et juste par rapport au comparé, mais rendent compte également du pur plaisir descriptif ou narratif d'un écrivain qui, comme l'a affirmé Fernandez, « s'installe à l'intérieur de l'image »¹¹², se délecte à fabriquer des petits tableaux impressionnistes ou des romans embryonnaires, sans perdre de vue pour autant sa finalité première.

En effet, que ce soit dans sa version brève et presque arithmétique, ou bien dans sa forme déployée et (lorsque le comparant est antéposé) pseudo-homérique, la comparaison phrastique complète s'avère le procédé stylistique le plus limpide et le plus efficace pour saisir la triple fonction de découverte, de clarification et de mise en ordre des impressions premières que l'analogie assume dans la pensée proustienne. Conjuguant d'une façon indissociable les effets heuristique, argumentatif et esthétique, socle de toute figure de rhétorique, les occurrences examinées constituent la manifestation tangible, textuelle, de ce que l'analogie est pour Proust, ainsi que pour les scientifiques, un instrument au service de la fabrication du sens, du travail analytique qui « vient après » l'intuition pure, et en même temps de la démonstration. Elle représente à la fois le signe de la compréhension profonde de phénomènes sensoriels, psychologiques ou moraux et la garantie de leur existence¹¹³, puisqu'elle incarne aussi la formulation langagière de cette même compréhension, formulation poétique et subjective, car enracinée dans les sensation d'un seul individu, mais visant la plus grande

¹¹² R. Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, op. cit., p. 35.

¹¹³ « un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête[...] » I, CS, 178 (nous soulignons).

objectivité et généralité, seul gage chez Proust de la vérité profonde des « lois et d'idées » enfermées dans l'impression et dégagées par l'intelligence.

2.2 Comparaisons phrastiques : *PI comme SN + relative*

Le temps est venu de nous attacher aux caractéristiques structurelles, au fonctionnement stylistique et aux nombreuses modulations de la configuration comparative pour laquelle Proust manifeste une prédilection particulière, et qui compte par conséquent le plus grand nombre d'occurrences recensées aussi bien dans la macro-catégorie des réalisations phrastiques – plus de 50% du total – que sur l'ensemble du roman¹¹⁴. D'après notre relevé, un quart des comparaisons en *comme* qui figurent dans la *Recherche* présentent la structure syntaxique schématisée dans l'intitulé : le poste du comparé est tenu par une proposition complète, dont l'ampleur et le nombre des constituants varient selon les exemples, qui évoque une situation ou état de choses inscrits – comme nous l'avons désormais appris – dans l'horizon spatio-temporel du récit, tandis que le comparant correspond à un syntagme nominal étendu, expansé par une phrase relative. Si nous pouvons affirmer d'entrée de jeu que cette variante occupe une place de choix dans notre typologie des comparaisons proustiennes, et s'avère *a fortiori* emblématique pour comprendre le traitement particulier que la figure subit sous la plume de notre auteur, ce n'est pas seulement pour des raisons strictement quantitatives, mais parce qu'elle constitue à notre avis une sorte de point d'intersection, le carrefour où entrent en synergie les traits constitutifs des deux grands ensembles autour desquels s'est articulé notre travail d'analyse, les formes substantives et les formes phrastiques.

L'affinité structurelle avec les premières apparaît lorsqu'on s'avise que le rapprochement instauré par l'opérateur de comparaison s'attache, en première instance, à mettre au jour le rapport analogique découvert entre le syntagme nominal comparant et son homologue fonctionnel dans la phrase qui tient lieu de comparé, lesquels partagent le même motif verbal, explicité dans la matrice et ellipsé dans la subordonnée introduite par *comme* ; si bien que le cadre syntaxique de notre configuration pourrait se gloser aussi par une formulation déployée, qui ne s'éloigne du schéma des comparaisons substantives – *SN1 SV1 comme (SV1) SN2* – que par la présence d'une expansion de type propositionnel à la suite du comparant, différence qui suffit néanmoins pour faire basculer notre configuration du côté des réalisations phrastiques. Dans les exemples que nous allons commenter en premier, et qui constituent des actualisations discursives brèves, très proches du prototype abstrait, l'expansion relative se construit autour d'une phrase simple, dont la tâche est essentiellement spécifiante et caractérisante. D'un point de vue fonctionnel, elle s'apparente donc à un modificateur de type adjectival¹¹⁵, puisque le locuteur y recourt pour ajouter des informations et pour exprimer une propriété essentielle ou contingente du nom auquel elle est rattachée ; cependant, la différence (et l'avantage) par rapport

¹¹⁴ Voir le graphique 3 en annexe.

¹¹⁵ D'où l'appellation de « relatives adjectives » que l'on rencontre dans la plupart des grammaires, voir entre autres Riegel et al, *Grammaire Méthodique du français*, op. cit., p. 481 sqq., D. Denis, A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 472 sqq., J. Damourette, E. Pichon, E., *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, tome IV, D'Arthey, 1934-1935, J. Chevalier et al., *Grammaire Larousse du français contemporain*, 1964, Librairie Larousse, p. 156-160.

à l'adjectif épithète – lequel fournit une caractérisation inhérente au nom, synthétique et, si l'on veut, plus limitée, car condensée en un seul mot – sont de taille et résident dans ceci que, étant pourvue d'un verbe en surface, la relative actualise un procès et donne lieu à des expressions descriptives plus précises, car incluant un nombre virtuellement infini d'informations¹¹⁶, et surtout plus dynamiques. Par le biais de la reprise pronominale¹¹⁷, la phrase relative engage en effet le substantif antécédent, qui représente dans notre perspective le comparant du rapprochement, dans une action où il se trouve revêtir la fonction de sujet ou d'objet et en livre ainsi une représentation à la fois vivante, efficace et approfondie, tout en élargissant de manière considérable la portée de la comparaison, puisque que l'on passe sans heurts d'une confrontation limitée à deux entités ponctuelles, prises isolément, à la mise en parallèle des situations globales et des procès où les constituants nominaux sont impliqués. Proust devait sans doute avoir conscience, ou pour le moins pressentir, lorsqu'il concevait ses comparaisons, que l'atout majeur de cette structure consiste précisément en ce qu'elle fait coexister dans un même cadre syntaxique l'immédiateté représentationnelle, la concision du rapprochement nominal et l'ampleur, la précision et, la richesse typiques de la forme phrastique ; elle désarticule la rigidité et l'étroitesse de la configuration binaire en conjurant en même temps le risque d'approximation à travers l'exactitude de la représentation et l'ajout de détails qui, s'ils concernent au premier chef le comparant virtuel et le spécifiant, ont pour finalité ultime d'affiner et d'éclaircir les contours du comparé.

Ces quelques considérations liminaires, de nature théorique, sont bien loin de fournir une réponse exhaustive aux interrogations que les données statistiques citées plus haut ne manquent de susciter : pourquoi Proust privilégie-t-il ce type de comparaison d'une façon si nette que l'on pourrait presque parler d'un automatisme stylistique ? Quels effets de sens, quelles nuances lui permet-elle de viser ? Et surtout, en quelle mesure témoigne-t-elle de la conception originale, résolument anti-ornementale de la figure que met au jour la pratique proustienne ? Autant de questions que nous pourrions élucider une fois cernés les aspects linguistiques et grammaticaux réglant le fonctionnement complexe de notre configuration, et en commençant par observer de plus près les spécificités sémantico-syntaxiques du noyau comparant, esquissées plus haut de façon abstraite et dont cet exemple tiré de « Combray » nous fournit à présent une réalisation textuelle concrète :

(135) [...] *passé* presque descendu dans la terre, couché au bord de l'eau comme un promeneur qui prend le frais, mais me donnant fort à songer, me faisant ajouter dans le nom de Combray à la petite ville d'aujourd'hui une cité très différente, [...] (I, CS, 165)

À l'instar des formes substantives, le syntagme nominal sujet de la subordonnée comparative (« un promeneur »), qui représente l'antécédent de la relative et constitue également le repère désactualisé auquel le

¹¹⁶ C. Touratier note à ce propos que les relatives permettent de reprendre et de déployer le contenu sémantique d'un adjectif en donnant plus de détails, comme le montrent aussi les définitions des dictionnaires, voir C. Touratier, *La Relative. Essai de théorie syntaxique*, Klincksieck, 1980, p. 26. Il est facile d'imaginer à quel point Proust tire profit de la souplesse et de l'extensibilité de la relative, la surchargeant au besoin, comme nous le verrons plus loin, de compléments et d'éléments adventices, cf. *infra*, les exemples (162) et (164).

¹¹⁷ Le pronom relatif présente un fonctionnement complexe car il cumule deux rôles distincts et simultanés : celui de connecteur intégratif et démarcateur de la phrase subordonnée qu'il introduit, et celui de pronom représentant anaphorique, co-référent d'un antécédent nominal, d'où la faculté d'assumer une fonction dans la phrase relative (sujet, objet direct, complément prépositionnel), voir *Grammaire Méthodique du français, op. cit.*, p. 479.

terme comparé « passé », sujet de la phrase matrice, se trouve confronté, se compose d'un substantif précédé d'un article qui peut être indéfini, comme dans notre exemple, défini ou démonstratif. Si dans le cadre de l'analyse des comparaisons substantives simples la nature du déterminant et ses valeurs sémantiques n'avaient pas fait l'objet de remarques particulières – nous nous limitons en effet à constater la dissymétrie référentielle entre les deux membres du rapprochement, ainsi que la dimension générique et virtuelle du comparant –, la nature expansée de la structure que nous étudions dans cette section rend nécessaire de revenir brièvement sur les propriétés du déterminant qui accompagne le comparant, du moment qu'il existe une corrélation directe entre celles-ci et le sens de la phrase relative ; de plus, c'est en analysant cette corrélation que l'on peut essayer d'établir le rôle sémantique que l'expansion joue vis-à-vis de son antécédent, ainsi que la portée et l'importance qu'elle revêt pour le fonctionnement global de la comparaison.

La catégorie grammaticale des déterminants a pour fonction première d'actualiser le nom, c'est-à-dire de faire en sorte qu'un mot, dont le sens conceptuel est répertorié en langue, puisse référer en discours à un objet du monde extralinguistique, mais cette actualisation s'opère de façon différente selon le type d'article choisi. L'indéfini singulier *un*, qui figure dans l'exemple ci-dessus et s'avère nettement majoritaire dans notre corpus, permet d'introduire – et de faire exister – dans le discours un élément nouveau, jamais mentionné auparavant, sans ajouter des précisions ultérieures et en se limitant à postuler l'appartenance de cet élément à la classe désignée par le substantif qu'il accompagne¹¹⁸ ; en emploi spécifique, *un* est l'opérateur d'une « extraction aléatoire »¹¹⁹, puisqu'il prélève de l'ensemble homogène circonscrit par le substantif un item quelconque, unique, ne renvoyant à aucun référent précis et actuel que l'interlocuteur connaîtrait déjà, et que seule la compréhension du sens lexical du nom permettent dès lors d'identifier. Lorsque l'article figure en emploi générique, le mécanisme de prélèvement concerne toujours un élément indifférencié, lequel est considéré pourtant comme un « exemplaire représentatif »¹²⁰, typique, de sa classe ; cette valeur se manifeste surtout lorsque le substantif occupe le poste du sujet de la phrase et dépend d'ailleurs moins de l'article que de la nature non-spécifiante du prédicat, susceptible de s'appliquer à n'importe quel item et étant donc définitoire de la classe entière¹²¹.

Il s'ensuit alors que dans les deux cas l'article indéfini est le lieu d'un conflit entre le mouvement de particularisation qu'il déclenche, puisqu'il isole et sélectionne une seule unité de la collection d'unités de la même espèce, et la généralité de la référenciation qu'il opère, puisque le syntagme que le déterminant forme avec son substantif ne fournit aucun indice permettant de singulariser et d'identifier comme existant le référent extralinguistique désigné¹²². C'est donc d'un promeneur quelconque, indéterminé et virtuel qu'il s'agit dans notre exemple ; un individu qu'il ne serait possible d'identifier que par son appartenance à la classe des promeneurs, si la phrase relative ne venait apporter une touche descriptive ultérieure, en spécifiant une

¹¹⁸ M.-N. Gary-Prieur définit comme suit la seule instruction d'actualisation que donne l'article indéfini : « Un N pose l'existence, dans la situation du discours, d'un objet correspondant au sens de N [+ dénombrable] », M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, Ophrys, 2011, p. 24.

¹¹⁹ R. Martin, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 196.

¹²⁰ M. Riegel et al., *Grammaire Méthodique du français*, op. cit., p. 160.

¹²¹ Cf. les deux exemples proposés par la *Grammaire Méthodique du français* (*ibid.*, p. 153-154) : « Une grammaire est un outil de travail » et « un enfant jouait dans la cour ».

¹²² Voir à ce propos M. Galmiche, « Phrases, syntagmes et articles génériques », *Langages*, 1985, p. 37.

« propriété clairement distinctive »¹²³ et non inhérente du substantif, et restreindre ainsi l'extension du concept verbalisé par le comparant, soit l'ensemble potentiel des êtres ou des objets auquel le concept s'applique. Nous montrerons plus loin pourquoi cette oscillation entre généralisation et spécification inscrite dans le sens de l'article indéfini est capitale dans le cadre des comparaisons proustiennes ; pour l'instant, nous limitons à suggérer que, dans les réalisations du type *PI comme UN N+ relative*, la tâche dévolue à l'expansion sera de prolonger, dans le sens d'une particularisation, la représentation mentale associée au comparant, par l'ajout de détails qui, s'il n'assurent pas l'identification univoque du référent, car le propre des expressions indéfinies est justement de ne pas permettre l'identification et de se limiter à fournir une description abstraite (ce promeneur qui prend le frais reste inconnu et doit le rester, car il n'a pas d'existence réelle en dehors de l'espace de la comparaison), contraste et réduit la généralité de la dénotation opérée par le syntagme nominal.

L'actualisation du substantif comparant au moyen d'un déterminant défini, singulier ou pluriel, est beaucoup moins fréquente sous la plume de Proust, mais n'est pas pour autant absente¹²⁴ ; l'exemple ci-dessous

(136) [...] quand elle allait visiter des villes, il [*Bergotte*] cheminait à côté d'elle, inconnu et glorieux, comme les Dieux qui descendaient au milieu des mortels ; (I, CS, 99)

aide à comprendre que la valeur sémantique de l'article défini est exactement spéculaire par rapport à celle de son homologue indéfini : au lieu d'extraire un objet particulier et indéterminé d'une classe homogène, *le/la* ou *les* permettent de référer à une ou plusieurs entité(s) unique(s), immédiatement identifiable(s) par l'interlocuteur car déjà connue(s), et dont ils présument à la fois l'existence préalable dans le contexte linguistique et/ou extralinguistique, l'unicité et la totalité¹²⁵. Le déterminant défini marque donc une « présomption d'identification »¹²⁶, puisqu'il pose l'élément dénoté par le substantif comme notoire, soit parce que déjà mentionné dans le discours (comme il arrive dans les cas de reprise anaphorique), soit parce que référant à des entités, massives ou discrètes, connues de tous ou encore parce que le contenu descriptif du groupe nominal satisfait au présupposé d'unicité existentielle¹²⁷ et suffit, à lui seul, pour rendre accessible et identifiable le référent visé ; il est fort à parier donc que l'expansion relative rattachée à un syntagme nominal défini participe au mécanisme d'identification et à la construction d'une référence déterminée et univoque instruits par l'article, dans la mesure où elle contribue, de façon plus ou moins essentielle (nous y reviendrons), à délimiter et compléter la description définie de l'objet choisi comme comparant.

Nous laisserons en suspens pour l'instant la discussion des cas, par ailleurs fort nombreux chez Proust, où le terme nominal expansé est introduit par un déterminant démonstratif, car les spécificités sémantiques qui le caractérisent – et notamment le fait qu'il postule une identification immédiate du référent en indiquant sa présence dans la situation linguistique, lorsqu'il exerce une fonction anaphorique ou cataphorique, ou extralinguistique, dans ses emplois déictiques – donnent lieu à une configuration particulière, que nous

¹²³ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁴ D'après notre relevé, les réalisations du type *PI comme LE/LES N + relative* représentent moins de 10% du total, qui s'élève à plus de 500 occurrences.

¹²⁵ « *Le* donne l'instruction d'identifier un objet de la catégorie N dont l'existence est présupposée, et d'envisager la totalité (/unicité) de cet objet dans la situation », M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, op. cit., p. 31.

¹²⁶ L. Gosselin, « L'interprétation des relatives : le rôle des déterminants », art. cit., p. 6.

¹²⁷ G. Kleiber, « Article défini, théorie de la localisation et présupposition existentielle », *Langue Française*, 1983, *passim*.

appellerons, à la suite d'Eric Bordas, « exophore mémorielle », et dont le fonctionnement complexe mérite d'être étudié dans un paragraphe à part.

Sans entrer dans des questions de détail, et en nous limitant aux aspects essentiels aux fins de notre étude, nous retiendrons donc que l'article indéfini pose dans la situation discursive l'existence d'un référent nouveau, extrait de façon aléatoire de sa classe d'appartenance, que l'interlocuteur identifie grâce à ses compétences linguistiques (et au prédicat quand le GN est sujet), en associant à la réalisation discursive le sens lexical que le substantif possède en langue. L'article défini présente en revanche l'élément qu'il actualise comme déjà existant et, par conséquent, immédiatement reconnaissable ; l'identification du référent qu'il instruit est univoque dans la mesure où il en postule l'unicité (un seul objet correspond à la description fournie par le groupe nominal) et la totalité (le ou les items désignés par le SN saturent l'ensemble que celui-ci circonscrit). Ce bref rappel théorique sur l'emploi des déterminants s'avère indispensable dans le cadre de notre travail d'analyse, puisque c'est de ce que le linguistes appellent « le sens instructionnel »¹²⁸ des articles que dépend le degré d'autonomie référentielle du nom qu'ils actualisent, autrement dit la possibilité pour l'expression linguistique de renvoyer à des référents particuliers, déterminés et identifiables ; ce facteur est important pour nos comparaisons dans la mesure où il conditionne de manière sensible, quoique non décisive, l'interprétation des phrases relatives et constitue en outre un indice précieux pour comprendre la fonction que celles-ci assument dans la complémentation du substantif comparant et, *a fortiori*, leurs répercussions sur la construction et la mise en œuvre de la relation analogique.

L'étude que Catherine Fuchs a consacrée à la question aussi épineuse que controversée de la typologie des relatives s'achève sur le constat d'une dépendance étroite entre la perception d'une autonomie référentielle plus ou moins élevée du syntagme nominal antécédent et la valeur respectivement descriptive ou restrictive de l'expansion relative qui le caractérise¹²⁹. Dans le sillage de ce travail, Laurent Gosselin insiste davantage sur le fait que l'autonomie référentielle du SN, et le rôle conséquent de la relative, doivent être évaluées en relation avec l'emploi des déterminants ; d'après lui, « si la relative est perçue comme nécessaire à la satisfaction des conditions d'emploi du déterminant utilisé, elle est interprétée comme R [restrictive] ; dans le cas contraire, elle reçoit une interprétation D [descriptive] »¹³⁰. Pour le dire autrement, si l'expression linguistique formée par le substantif et son article ne suffit pas, à elle seule, pour permettre au locuteur d'identifier le référent qu'elle désigne, l'information apportée par la relative devient indispensable pour compléter la référenciation et pour construire un énoncé recevable ; inversement, si le SN se présente comme autonome et assez déterminé pour que l'entité visée soit reconnue d'emblée, l'expansion relative fournira des renseignements complémentaires mais accessoires, n'intervenant pas dans le mécanisme d'identification du référent, déjà

¹²⁸ M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁹ « [Le] degré d'autonomie référentielle conditionne à son tour l'interprétation de la relative : la possibilité d'une interprétation « D » repose sur une autonomie présumée totale du GN, et celle de la « R » contrastive sur une autonomie présumée nulle, tandis que les interprétations hors opposition, sortant de ce « tout ou rien », modulent le degré d'autonomie présumé. » C. Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », *Langages*, n. 88, 1987, p. 124. L'appréciation subjective du récepteur joue pourtant un rôle non négligeable dans l'évaluation de l'autonomie référentielle et, par conséquent, dans l'attribution à la relative de l'une ou de l'autre valeur ; c'est pourquoi les spécialistes se gardent bien de formuler des règles systématiques à propos de la corrélation entre l'emploi des déterminants et le type de relatives.

¹³⁰ L. Gosselin, « L'interprétation des relatives : le rôle des déterminants », *art. cit.*, p. 4.

circonscrit par le couple déterminant + nom. Mais qu'entend-on au juste par phrases relatives descriptives, dites aussi appositives, et phrases relatives restrictives ou déterminatives ? Dans quelle mesure cette distinction est-elle opérationnelle et significative pour l'interprétation de la structure comparative que nous étudions ici ?

Quoique très critiquée et source de vastes débats dans la communauté des linguistes¹³¹, la conception traditionnelle qui établit une opposition tranchée entre les deux types de phrases relatives est solidement ancrée dans la tradition depuis la Grammaire de Port-Royal et continue d'avoir cours dans la plupart des manuels scolaires et universitaires. Une première distinction se manifeste sur le plan de la syntaxe : les relatives descriptives sont signalées d'ordinaire par une ponctuation marquée et apparaissent encadrées entre deux virgules ou tirets, ce qui leur confère le statut d'un constituant périphérique, détaché de son antécédent, alors que la position incidente, ainsi que la démarcation typographique et prosodique, ne concernent pas les relatives restrictives, qui se présentent comme une construction intégrée, formant un bloc unique avec le groupe nominal qu'elles prolongent¹³². Ces indices de nature syntaxique permettent ensuite de déduire les facteurs qui distinguent les deux configurations au niveau sémantique : en tant qu'élément figurant dans une construction détachée, l'éventuelle suppression d'une relative descriptive ne nuit pas à l'acceptabilité de l'énoncé, puisque son contenu informatif s'avère non nécessaire à la « construction référentielle de l'antécédent »¹³³, lequel fournit une description suffisamment complète de l'entité désignée pour rendre toute expansion accessoire. Qu'elle vienne s'ajouter à un groupe nominal défini ou indéfini, elle ne contribue en aucun cas à la réussite de l'opération de référenciation instruite par le déterminant. Nous pouvons constater que dans l'exemple (137), sur lequel nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir :

(137) Mais on était vite rassuré en voyant la multitude des plats qui couvraient la table et que *Françoise*, surprise par mon entrée soudaine, comme un malfaiteur qu'elle n'était pas, n'avait pas eu le temps de faire disparaître. (III, *SG*, 124)

l'absence de coupure typographique entre l'antécédent « un malfaiteur » et la phrase relative ne doit pas nous tromper, car elle n'empêche pas de considérer la seconde comme un ajout de type descriptif. Non seulement l'expansion n'enrichit pas la représentation évoquée par le substantif comparant, dont le sémantisme est bien déterminé et renvoie, en pleine autonomie, à une catégorie référentielle connue, mais elle n'aide pas non plus à restreindre son extension ou à verbaliser une propriété distinctive qui rendrait possible l'opération de prélèvement spécifique instruite par l'article indéfini, la prédication portant d'ailleurs non sur le comparant, qui passe de sujet de la comparative à attribut du sujet dans la relative, mais sur *Françoise*.

D'une façon spéculaire, le fait qu'une relative de type restrictif est indissociable du nom qu'elle modifie et suit immédiatement suggère que ce dernier n'est pas en mesure, à lui seul, d'assurer la référence et que l'expansion est non supprimable ; elle s'avère au contraire indispensable pour la construction d'un syntagme nominal qui respecte l'instruction sémantique du déterminant et remplisse de manière satisfaisante la tâche

¹³¹ Pour un tour d'horizon plus détaillé sur la question, voir *Langages*, n. 88, 1988, *Les types de relatives*.

¹³² Il faut pourtant se garder d'inférer que seules les relatives en construction détachée assument une valeur descriptive, puisque l'équivalence n'est pas bi-univoque : toutes les relatives détachées sont descriptives, mais les relatives descriptives ne sont pas toutes détachées. La démarcation typographique est donc un facteur important, nécessaire mais non suffisant pour opérer une discrimination sûre (voir C. Fuchs, art. cit., p. 97-98, L. Gosselin, art. cit., p. 3).

¹³³ C. Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », art. cit., p. 97.

référentielle qui lui est assignée. L'opération de restriction qu'effectue la relative concerne le niveau extensionnel et peut induire une interprétation de type contrastif, la subordonnée délimitant une sous-classe à l'intérieur de la classe désignée par le substantif et opposant implicitement les items qui possèdent la propriété prédiquée à ceux qui ne la vérifient pas¹³⁴, comme il arrive en (138)

(138) Mais cette reprise de ma souffrance ne donnait pas plus de consistance en moi à l'image d'Albertine.
Elle causait mes maux comme une divinité qui reste invisible. (III, PR, 658)

où la relative met au jour une qualité propre à l'élément unique extrait de l'ensemble dénoté par le substantif « divinité », qui le différencie des autres items qui en seraient dépourvus (à savoir les divinités qui se manifestent à la vue des mortels), et œuvre ainsi à la particularisation du comparant. Ce dernier demeure toujours indéterminé du point de vue référentiel (une divinité quelconque, non identifiable), mais sa représentation, renvoyant à un concept assez défini en raison de l'informativité relative du nom, gagne ultérieurement en épaisseur et en netteté. Il est en outre aisé de constater que dans cette occurrence la suppression de l'expansion, sans porter atteinte à la grammaticalité de l'énoncé, éveille un sentiment d'incomplétude sémantique, de déperdition qui vide l'analogie de sa signifiante et amène à douter de sa pertinence, car – à défaut de l'isotopie de l'invisibilité mise en place par les locutions « ne donnait pas plus de consistance » et « reste invisible » – le rapport établi entre la souffrance qui affecte le héros et la divinité imaginaire reste inintelligible. La phrase relative s'avère donc dans ce cas doublement nécessaire : pour satisfaire, d'une part, à l'instruction de prélèvement d'une unité spécifique dictée par l'indéfini singulier et réduire l'indétermination de la désignation, et, d'autre part, pour articuler une comparaison qui soit informative et atteigne sa finalité d'éclaircissement du comparé.

Bien que la dichotomie restrictives/descriptives soit pleinement admise et très difficile à contourner dès que l'on s'engage dans les problématiques soulevées par l'interprétation des phrases relatives, de nombreux linguistes n'hésitent pas à la récuser, en pointant son caractère réducteur et trop simpliste ; ils soulignent en effet que son champ d'application, et par conséquent la possibilité de fournir une description efficace du mécanisme de relativisation, est limité finalement à une minorité de réalisations, alors que la plupart des occurrences échappent à une interprétation univoque et ne se réduisent pas à la théorie binaire des deux types de relatives. C'est pourquoi les analyses plus récentes tendent à préférer une vision moins tranchée, plus soucieuse des réalités discursives, qui considère les variantes descriptive et restrictive non pas comme deux valeurs exclusives et disjointes, auxquelles toute configuration doit être ramenée, mais comme les deux pôles, les deux points extrêmes d'un continuum bien plus hétérogène et varié, au sein duquel trouve place une foule de structures ambiguës et inclassables, où l'opposition classique se voit sous-déterminée ou bien neutralisée¹³⁵.

Cette lecture moins scolaire et moins rigide de la typologie des relatives nous a été précieuse au moment

¹³⁴ Fuchs signale qu'il peut y avoir aussi une interprétation non-contrastive, lorsque la spécification apportée par la relative n'opère aucun contraste entre deux sous-classes mais se limite à sélectionner « certains N par eux-mêmes » (C. Fuchs, art. cit., p. 100-101) ; la relative reste néanmoins restrictive, puisqu'elle s'avère fortement intégrée et indissociable du SN, lequel n'est d'ailleurs pas autonome : « après avoir passé un quart d'heure chez elle, c'est le temps où je ne la connaissais pas qui était devenu chimérique et vague comme un possible que la réalisation d'un autre possible a anéanti. » (I, JF, 528)

¹³⁵ C'est la conclusion à laquelle aboutit l'étude de Fuchs (voir surtout p. 122), ainsi que la position défendue par l'ensemble des contributions du numéro déjà cité de *Langages* consacré aux phrases relatives.

d'aborder les comparaisons expansées de notre corpus. Nous avons constaté en effet que les cas où la valeur descriptive ou restrictive pure, pour ainsi dire, de l'expansion peut être reconnue sans hésitations sont très rares, tandis que les réalisations plus problématiques, oscillant, comme nous allons le voir, entre les deux pôles et affichant un degré plus ou moins fort de restriction, sont largement majoritaires. Qui plus est, dans notre perspective la tâche interprétative est rendue encore plus complexe par le fait que la phrase relative est enchâssée dans une structure comparative, dont le fonctionnement global constitue le véritable enjeu de notre analyse ; de ce fait, l'examen du caractère déterminatif ou appositif de la relative n'a pas pour seule finalité d'évaluer si l'expansion intervient d'une manière essentielle ou accidentelle dans l'opération de référenciation accomplie par le SN, mais doit nous amener surtout à établir s'il existe une corrélation entre la fonction sémantique de l'expansion vis-à-vis de son antécédent et le rôle que celle-ci joue dans la construction du rapport analogique ; autrement dit, si la spécification et la caractérisation qu'elle apporte relèvent d'un pur souci de précision de la part de Proust, et s'expliquent par la nature proliférante de sa phrase, ou bien sont indispensables pour que la figure fasse sens. Nous verrons en effet qu'une relative peut tendre vers le pôle descriptif, et apparaître donc moins nécessaire à la détermination d'un comparant en soi déjà informatif, et s'avérer néanmoins très importante pour la mise en œuvre de l'analogie et pour le renforcement de la trame figurative, si bien que son effacement, quoique possible, risquerait de compromettre la réussite de la comparaison.

Commençons donc par observer certains exemples où le comparant reçoit une expansion brève, la relative coïncidant toujours avec une phrase simple, limitée à ses constituants nucléaires, et réalisant sans ambiguïtés possibles l'un ou l'autre type situé à l'extrémité du continuum. Les structures présentant une relative de sens pleinement descriptif sont très rares dans notre corpus¹³⁶, c'est pourquoi nous revenons sur l'exemple (137) cité plus haut :

(137) Mais on était vite rassuré en voyant la multitude des plats qui couvraient la table et que *Françoise, surprise par mon entrée soudaine, comme un malfaiteur qu'elle n'était pas*, n'avait pas eu le temps de faire disparaître. (III, *SG*, 124)

Comme nous l'anticipions précédemment, la valeur descriptive et le caractère somme toute accessoire de la relative ne font guère de doutes dans cette occurrence. Non seulement elle n'intervient pas dans le processus de particularisation instruit par l'article indéfini et n'apporte en plus aucune modification ou approfondissement à la représentation mentale que sollicite le signifié « malfaiteur », en soi suffisamment notoire et autonome (tout lecteur, pourvu qu'il comprenne le français, associe à ce mot un faisceau de traits sémantiques définitoires, sans besoin de précisions ultérieures) ; l'on aura noté surtout que la relation prédicative établie dans la subordonnée concerne non pas le comparant, mais le sujet de la phrase principale, c'est-à-dire Françoise. La reprise par le pronom relatif *que*, introduisant un complément direct du verbe, entraîne un changement dans le statut fonctionnel de l'antécédent, qui passe du rôle de sujet de la phrase comparative embrayée par *comme* à celui d'attribut du sujet anaphorique « elle » dans la subordonnée relative, si bien que celle-ci doit être envisagée non pas en tant qu'adjointe au terme « malfaiteur », vis-à-vis duquel

¹³⁶ Ce qui paraît confirmer l'analyse de Michel Murat, qui affirme la valeur restrictive de la relative dans ces comparaisons, voir *Poétique de l'analogie, op. cit.*, p. 158-160.

elle n'exerce aucune fonction spécifiante, mais comme une prédication attributive qui se rapporte au sujet Françoise et exprime – ou plutôt nie, en l'occurrence – une propriété que, par le truchement ici trompeur de l'analogie, lui est momentanément attribuée¹³⁷. Demeurant en quelque sorte extérieure à la construction notionnelle du comparant, la relative joue donc un rôle tout à fait marginal dans le tissage du rapport analogique, lequel se focalise exclusivement sur les deux groupes nominaux et s'appuie sur l'identification tendancielle du comparé à son équivalent virtuel, comme dans les comparaisons substantives. Il serait pourtant trop hâtif de conclure à la superfluité de l'expansion ; au contraire, sa contribution à la construction de la figure est indéniable, mais s'exerce d'une façon paradoxale et, si l'on veut, *ex negativo* : au lieu d'en consolider les fondements, elle est responsable de sa remise à plat, dans la mesure où la phrase relative vient désavouer l'assimilation de Françoise au malfaiteur imaginaire amorcée par *comme* et, ce faisant, ôter toute validité à l'analogie. Le test de la suppression¹³⁸ montre en outre que, si l'importance de la relative est nulle d'un point de vue thématique ou informatif, son poids s'accroît considérablement sur le plan rhétorique, car elle se configure comme une précaution oratoire permettant au narrateur de se dédouaner et de se garantir vis-à-vis du narrataire contre d'éventuels malentendus¹³⁹ ; par cette rectification *in extremis*, il réussit en effet à ne pas se priver du soutien explicatif d'une comparaison juste – car elle donne à voir l'effolement de Françoise, qui se croit prise en flagrant délit, et suggère aussi sa gêne vis-à-vis de son maître –, et à en désamorcer en même temps l'exagération, ainsi que le caractère potentiellement offensant et injuste, en marquant le contraste entre ce que l'attitude de la servante donne à percevoir en la circonstance (elle se conduit effectivement comme si elle avait commis un crime) et ce que le héros sait être la vérité sur son compte.

L'extrême rareté des configurations présentant une relative de type assurément descriptif nous empêche de relever des régularités ou de remarquer si l'émergence de cette valeur coïncide avec la nature définie ou indéfinie du comparant nominal ; les précisions que nous avons données plus haut à propos du sens instructionnel des déterminants, et sur la manière dont ils conditionnent la perception de l'autonomie référentielle du substantif qu'ils actualisent, pourraient laisser croire que la présence de l'article défini, lequel introduit un référent présumé connu et/ou existant dans la situation discursive, favoriserait une interprétation descriptive, le SN antécédent se trouvant en effet déjà déterminé et identifiable, sans besoin de complémentation ultérieure. Or il n'en est rien, tout au moins dans notre corpus ; nous avons constaté en effet que le sens fortement restrictif de la relative se manifestait souvent en concomitance avec la détermination du

¹³⁷ Preuve ultérieure de la valeur indubitablement descriptive de la relative dans cet exemple nous est fournie par une paraphrase en deux temps qui, en faisant l'économie de la comparaison et en rétablissant l'ordre syntaxique non marqué de la construction attributive, relie finalement la relative à son véritable antécédent : « [...] comme un malfaiteur qu'elle n'était pas » → « elle n'était pas un malfaiteur » → « Françoise, qui n'était pas un malfaiteur, [...] ». L'application d'une expansion caractéristique à un nom propre, lequel assure une identification immédiate et univoque du référent visé, montre en effet que la relative ne peut être qu'explicative, et donc accessoire, pour le moins sur le plan sémantique.

¹³⁸ Cf. « Mais on était vite rassuré en voyant la multitude des plats qui couvraient la table et que *Françoise, surprise par mon entrée soudaine, comme un malfaiteur* Ø, n'avait pas eu le temps de faire disparaître. » Le relateur *comme* véhiculant l'instruction sémantique d'une identité de manière unissant le comparé au comparant, il va de soi que, en l'absence de rectifications, le lecteur est porté à accepter l'équivalence et à projeter le faisceau de connotations négatives propres au mot « malfaiteur » sur Françoise, dont l'image se voit donc modifiée dans un sens dépréciatif.

¹³⁹ Pascal Ifri a bien montré dans son ouvrage les procédés rhétoriques qui témoignent du souci du narrateur de se faire bien comprendre, d'éviter le danger d'une méprise en se sur-justifiant, ainsi que se prévenir contre des objections ou des critiques potentielles de la part du narrataire, voir A.P. Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p. 103-106.

substantif comparant par l'article défini, singulier ou pluriel, cas au demeurant assez peu fréquents dans les comparaisons proustiennes :

(139) Et sur le mur qui faisait face à la fenêtre, et qui se trouvait partiellement éclairé, un cylindre d'or que rien ne soutenait était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert. (II, *JF*, 305)

(140) C'était seulement *le docteur Dieulafoy* qui venait d'arriver. Mon père alla le recevoir dans le salon voisin, **comme l'acteur qui doit venir jouer.** (II, *CG*, 637)

L'expansion caractérisante s'avère ici indispensable et sa suppression paraît hors de cause, puisque sans elle le syntagme nominal ne pourrait pas satisfaire à la présomption d'unicité existentielle et d'identification du référent activée par le déterminant défini en emploi spécifique. À elles seules, les désignations « la colonne lumineuse » et « l'acteur » se limitent à communiquer que les comparants renvoient à deux entités posées comme spécifiques et connues, mais ne précisent pas la propriété distinctive qui les détermine et permet au lecteur de les reconnaître ; la présence de l'article défini invite simplement à se demander de quelle colonne lumineuse ou de quel acteur il est question, mais la réponse nous vient uniquement de la phrase relative incorporée au substantif, si bien que c'est elle qui, dans ces occurrences, assure la recevabilité de l'énoncé et, *a fortiori*, l'intelligibilité de la comparaison, en complétant la description définie amorcée par le comparant. L'amplification n'est donc pas, comme dans le cas précédent, une rallonge hyperbatique et sans influence aucune sur le rapprochement, mais s'avère au contraire la partie structurante de l'analogie ; en entraînant la particularisation et la réduction maximale de l'ensemble référentiel associé au SN comparant, qui ne compte donc qu'une seule colonne lumineuse, elle dévoile dans le premier cas l'origine culturelle, empruntée à la Bible, de la ressemblance sur laquelle s'appuie la description du reflet de soleil, référence qui, si correctement décodée par le lecteur, irradie sur la représentation un réseau de connotations euphoriques et même, comme le prétendent certains, une allusion au chemin de la vocation¹⁴⁰.

Dans le second exemple, en revanche, la spécification opérée par la relative n'est pas décisive pour l'identification d'un comparant qui se veut virtuel et ne saurait référer à un acteur réellement existant, mais elle n'est pas moins indispensable. D'une part, elle fonctionne comme l'élément embrayeur de l'isotopie théâtrale qui sous-tend la brève apparition du médecin dans la scène de l'agonie de la grand mère ; d'autre part, la corrélation avec le déterminant défini – là où l'on s'attendrait peut-être à une désignation plus générale, au moyen de l'article *un* – permet à Proust de renforcer l'assimilation du docteur Dieulafoy au personnage de l'acteur et, plus exactement, d'ériger le médecin, qui était par ailleurs un contemporain de l'écrivain, en prototype, en l'exemplaire-modèle de comédien venu jouer au chevet de la grand-mère un répertoire unique dans son genre. La comparaison se double ainsi d'un effet d'identification, car le déterminant défini contribue à instaurer un phénomène de co-référence entre le comparé et le comparant : le docteur n'est pas seulement

¹⁴⁰ C'est Marie Miguet-Ollagnier qui défend cette position en affirmant que la fin heureuse des Jeunes filles, profondément remaniée par Proust, constitue le pendant de la clôture désillusionnée du premier tome, le reflet du soleil sur le mur étant à interpréter comme « le signe visible d'une Providence qui veille sur sa vocation » (M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 295). Par ailleurs, la référence à cet épisode de l'Exode en position de comparant pour illustrer l'idée d'un chemin de découverte à accomplir sous le guide d'une illumination providentielle n'est pas inédite sous la plume de Proust ; nous la retrouvons déjà dans une lettre de 1900, à propos des écrits de Ruskin.

comparé à un acteur quelconque, dont il resterait bien distinct, mais incarne en la circonstance l'acteur par excellence, celui que tout le monde attend de voir se produire dans un rôle où il ne connaît pas de rivaux : le constat protocolaire de la mort¹⁴¹.

À partir de ces premières occurrences analysées, où la relative fait état d'une valeur sémantique tranchée et ne pose pas de problèmes majeurs à l'interprétation, nous pouvons donc avancer l'hypothèse d'une corrélation, ou plus exactement d'une symétrie entre le type d'expansion, ainsi que son degré de nécessité aux fins de la formulation d'un syntagme nominal comparant qui soit recevable et signifiant, et le rôle plus ou moins crucial qu'elle est appelée à jouer dans la comparaison. Seules les relatives de type restrictif s'avèrent essentielles et participent activement à la mise en place du rapprochement, puisque c'est dans le prolongement prédicatif qui enrichit l'intuition initiale et dans le processus de spécification du substantif-repère que se tisse la trame de correspondances et de rapports d'où affleure l'analogie, alors que les relatives descriptives font office d'ajout accessoire, n'ayant qu'un poids marginal dans l'économie de la figure, ce qui expliquerait d'ailleurs la nette prédominance quantitative des premières sur les secondes dans le corpus proustien¹⁴². En réalité, les choses ne sont pas si simples ; nous avons précisé plus haut que les configurations comparatives amplifiées par une relative déterminative "pure", dont le sens fortement restrictif résulte de la présence de l'article défini dans le SN comparant (soit une forme du type *PI comme LE/LA/LES N+ relative*), sont peu fréquentes sous la plume de Proust, qui, à la présupposition d'existence et à la précision qu'exprime la désignation au moyen du déterminant défini, semble préférer la généralité et l'indétermination propres à une description indéfinie.

L'écrasante majorité des occurrences du corpus présenteront donc dans le poste du comparant un substantif précédé d'un article indéfini (le plus souvent le singulier *un*), renvoyant à un objet virtuel, détaché des contingences spatio-temporelles qui régissent la diégèse, spécifié et particularisé à travers une phrase relative brève, dont le verbe est conjugué en général au présent achronique et dont le statut sémantique, plus difficile à établir en raison même de l'article indéfini¹⁴³, tend plus ou moins fortement vers le pôle restrictif. En effet, il n'est pas faux d'affirmer, comme le fait Murat dans son analyse, que la relative est « en général de type restrictif »¹⁴⁴, car elle est nécessaire pour la spécification d'un antécédent qui, dans tous les cas, est non

¹⁴¹ « Le docteur Dieulafoy a pu en effet être un grand médecin, un professeur merveilleux ; à ces rôles divers où il excella, il joignait un autre dans lequel il fut pendant quarante ans sans rival, un rôle aussi original que le raisonneur, le scaramouche ou le père noble, et qui était de venir constater l'agonie ou la mort. Son nom déjà présageait la dignité avec laquelle il tiendrait l'emploi et quand la servante disait : "M. Dieulafoy", on se croyait chez Molière. » (II, *CG*, 638)

¹⁴² Cette donnée nous semble d'ailleurs cohérente avec le recours aux nombreux procédés de subordination, de retouche et d'expansion qui caractérisent la phrase et l'écriture proustienne. L'emploi des relatives à la suite du comparant nominal n'est jamais gratuit et toujours soumis à une nécessité supérieure, soit la vérité de l'image et sa fidélité à la complexité des impressions à traduire, ce que l'on obtient au prix d'une certaine longueur (cf. : « il n'y a pas un extrême mérite à ce que le tour soit assez rapide, la syntaxe d'assez bon aloi, et l'allure assez dégagée. Il n'est pas difficile de faire le chemin au pas de course si on commence avant de partir par jeter à la rivière tous les trésors qu'on était chargé d'apporter. Seulement la rapidité du voyage est assez indifférente, puisqu'à l'arrivée on n'apporte rien. » EA, 237).

¹⁴³ D'après les linguistes Cl. et N. Rivière, « la présence d'un déterminant indéfini est toujours une cause de trouble dans l'attribution d'une interprétation catégorique. » (Cl. et N. Rivière, « Une rhétorique de la substitution », *Langages*, n. 88, 1987, p. 91). Pour cette raison, les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* traitent les antécédents à article indéfini séparément de ceux qui ont un déterminant défini (article défini, démonstratif).

¹⁴⁴ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 158.

autonome et trop peu déterminé ; toutefois, dans les comparaisons proustiennes l'expansion apparaît tantôt essentielle au bon déroulement de l'énoncé et à la signification globale de la comparaison, tantôt accidentelle, en ce qu'elle intervient de façon marginale dans la restriction de l'extension du substantif comparant et se configure comme un ajout surdéterminant, visant à renforcer la compacité du passage et à resserrer les mailles de la représentation métaphorique.

Afin de mieux faire ressortir cette différence subtile, mais capitale pour les ressorts de l'analyse, nous allons procéder ci-dessous à la confrontation de deux séries d'exemples qui réalisent, à titre égal, le prototype proustien de comparaison phrastique à expansion relative. L'ensemble (141-144),

(141) Sentant qu'il était inévitable que la rencontre entre elles et nous se produisît, et qu'Elstir allait m'appeler, *je tournai le dos **comme un baigneur** qui va recevoir la lame* (II, *JF*, 210)

(142) [...] avait-il ajouté [*Norpois*] avec un sourire scandalisé, à mi-voix, presque à part, **comme** dans un effet de théâtre et en jetant sur le prince un coup d'œil rapide et oblique de son œil bleu, **comme un vieil acteur** qui veut juger de son effet. (II, *CG*, 555)

(143) Aussitôt je voyais *son visage gluant* se gâter ; **comme un sirop** qui tourne, *il semblait à jamais brouillé*. (III, *PR*, 570-571)

(144) À cet homme long, mince, au regard terne, aux cheveux qui semblaient devoir rester éternellement rougeâtres, avait succédé, par une métamorphose analogue à celle des insectes, un vieillard chez qui *les cheveux rouges*, trop longtemps vus, avaient été, **comme un tapis de table** qui a trop servi, remplacés par des cheveux blancs. (IV, *TR*, 512)

regroupe des occurrences qui présentent un fonctionnement similaire aux comparaisons (139) et (140) étudiées plus haut. À la différence de son homologue défini, l'emploi de l'article indéfini n'active pas en ces cas une instruction d'identification immédiate du référent qui nécessite l'expansion caractérisante pour être satisfaite, mais se limite à introduire dans le contexte discursif une entité qui n'a qu'une existence virtuelle et que l'on identifie uniquement au niveau conceptuel, le sens linguistique du substantif suffisant pour construire un objet de la catégorie désignée. Toujours est-il que l'expansion relative présente une valeur restrictive marquée et un degré d'informativité très élevé ; elle exprime la propriété distinctive qui permet l'extrapolation de l'ensemble notionnel dénoté par le comparant nominal d'un élément particulier, opposé implicitement aux autres exemplaires de sa catégorie, et qui, tout en gardant une certaine généralité (c'est toujours d'un baigneur, d'un sirop, d'un tapis de table quelconque, imprécis, qu'il s'agit), sollicite une représentation mentale suffisamment spécifique pour être reconnue comme pertinente et explicative dans le cadre du rapprochement. Les extraits cités ci-dessus montrent bien que l'évocation d'un baigneur, d'un vieil acteur ou d'un sirop ne suffit pas, à elle seule, pour traduire et restituer dans sa vérité la teneur exacte du mouvement du héros, du regard oblique de *Norpois* ou de la déformation du visage d'Andrée, puisque c'est dans l'explicitation de la qualité différentielle propre aux trois entités, lesquelles seraient sans cela plus ou moins incongrues dans le contexte, que prend sens la comparaison. Il s'ensuit qu'une éventuelle suppression de l'expansion, quoique grammaticalement possible (le syntagme nominal simple est, en soi, signifiant), entraînerait la non acceptabilité sémantique de l'énoncé comparatif, car le noyau à droite de *comme* se verrait amputé du prolongement qui, en complétant par un surcroît de précision et de dynamisme l'image évoquée par le substantif, en soi pas assez déterminée, assure la signification et le plein épanouissement du rapport analogique saisi entre les deux termes mis en regard.

À ce propos, il est intéressant de noter que la contribution de la relative à la construction de la comparaison a partie liée avec la relation isotopique ou allotopique qu'entretiennent les constituants nominaux et verbaux de la matrice et de la subordonnée. Dans les deux premières occurrences de notre groupe, la confrontation du héros et de l'ambassadeur Norpois (qui figurent à chaque fois dans le rôle du comparé) respectivement à un baigneur et à un vieil acteur n'entraîne pas de choc allotopique majeur, du moment que le transfert de référence amorcé par le rapprochement s'opère toujours à l'intérieur de la sphère sémantique de l'humain et comporte même une surdétermination d'ordre métonymique (étant donné que l'action se déroule dans l'environnement marin de Balbec, il n'est guère étonnant que le narrateur compare le héros à un baigneur) ou cotextuelle¹⁴⁵. Ce sont donc l'amplification phrastique, et la présence dans la subordonnée d'un verbe suffisamment distinct de celui de la principale, qui permettent d'introduire, dans une figure sans cela isotope et homogène, la marge de différence et d'hétérogénéité consubstantielle à tout rapport analogique, dont la mise en œuvre et la valeur signifiante dépendent ici exclusivement de la phrase relative qui en permet le développement. Inversement, lorsque la comparaison se focalise principalement sur des constituants nominaux allotopes et tire son pouvoir de figuration de leur éloignement sémantique, du choc provoqué par des associations surprenantes (un visage comparé à un sirop, une coiffure à un tapis de table), l'expansion relative fait plutôt office de béquille pour l'édifice métaphorique ; son verbe est en effet isotope, voire quasi-synonyme de celui de la matrice, et la symétrie sémantico-syntaxique qui s'instaure par exemple en (143) entre les trois maillons verbaux de la chaîne (« se gâter », « tourne » et « brouillé »), ou entre les deux constructions participiales en (144) (« trop longtemps vu »/ « trop servi »), est responsable d'un effet de redondance qui permet à Proust de consolider par un réseau serré de correspondances le transfert nominal et la compacité de l'image qui en résulte, dans un effet de fondu qui est le gage de sa justesse et de sa beauté.

Si l'on se penche à présent sur la série (145-148), dont les occurrences apparaissent de prime abord formellement identiques à celles que nous venons de commenter,

(145) Il montait en voiture, mais il sentait que cette pensée [la pensée d'Odette] y avait sauté en même temps et s'installait sur ses genoux **comme** une bête aimée qu'on emmène partout et qu'il garderait avec lui à table, à l'insu des convives. (I, *CS*, 265)

(146) [...] ces mérites que M. de Norpois avait reconnus à la Berma et que mon esprit avait bus d'un seul trait **comme** un pré trop sec sur qui on verse de l'eau. (I, *JF*, 471)

(147) **Comme** par un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis : jamais je n'ai pu arriver à les voir ou à les penser. (III, *SG*, 511)

(148) [...] d'être sûr que c'était bien elle que je me rappelais, que c'était bien mon amour pour elle que j'accroissais peu à peu **comme** un ouvrage qu'on compose, elle me passait une balle ; (I, *CS*, 394)

l'on détectera sans doute une différence, ou pour le moins une nuance, en ce qui concerne la valeur restrictive

¹⁴⁵ Dans la version antérieure du cahier 33, la surdétermination venant de l'appui contextuel était encore plus flagrante : d'une part, la référence à Balbec et à ses baigneurs était explicite, et d'autre part l'emploi de l'imparfait itératif contribuait à particulariser le comparant et à l'ancrer dans l'espace-temps actualisé du roman : « [...] je tournai le dos comme à Balbec faisaient certains baigneurs pour recevoir la lame » (Cahier 33, N.a.fr 16673, f. 2 r°). En ce qui concerne l'exemple (142) l'identification de Norpois à un acteur est soutenue par le corsetage du réseau métaphorique qui informe le passage, où l'isotopie théâtrale est rendue explicite par le recours aux termes « a parte », « effet de théâtre ».

de la relative, qui nous paraît plus faible et s'impose de façon moins univoque à l'interprète. L'importance des renseignements que l'expansion véhicule aux fins de la détermination et de la particularisation du comparant s'avère en effet, surtout dans les trois premiers exemples, moins cruciale, ce qui dépend aussi de la structure interne du SN, lequel n'est plus simple, soit composé uniquement du substantif et de son déterminant indéfini, mais se voit étendu par une caractérisation adjectivale (les épithète liées « aimées », « trop sec », « électrique »)¹⁴⁶ ; celle-ci contribuant déjà à restreindre l'extension du nom et à le déterminer, la relative se trouve alors spécifier un ensemble doté d'une plus grande autonomie référentielle et paraît par conséquent moins nécessaire à la construction du comparant qu'elle ne l'était dans les extraits commentés plus haut. On pourrait même avancer qu'en (147) et (148) son interprétation s'infléchit assez nettement vers le pôle descriptif ; si l'on ne se tient qu'à la relation entre l'expansion et son antécédent, en faisant abstraction pour un instant de la structure comparative globale, force est de constater que la relative ne véhicule aucune information significative au sujet du comparant – qu'apportent-il en plus à la représentation virtuelle d'un pré trop sec ou d'un courant électrique les prolongements hyperbatiques qui leur font suite ? – et semble de surcroît venir se greffer sur un rapprochement déjà achevé, sans produire de modifications d'envergure.

Ces considérations n'autorisent pas pour autant à conclure que l'expansion serait simplement une excroissance superflue, qui témoignerait de la difficulté de Proust à renoncer à une certaine surcharge, à un excès de logique ou de didactisme dans la confection de ses images. Loin de là, la relative œuvre avant tout à la spécification, à la singularisation ultérieure d'une entité que l'on sait virtuelle, mais qui doit produire une illusion d'existence pour atteindre une véritable efficacité figurative en tant que comparant. Nous voyons que, grâce à l'expansion, celui-ci (« une bête aimée ») acquiert en (145) une plus grande épaisseur et voit sa consistance matérielle, physique, s'accroître dans le double prolongement phrastique qui parachève la métamorphose concrétisante de la pensée d'Odette en animal fidèle ne quittant jamais son maître, et ce dans un tiraillement entre généralisation (résultant du cumul des marques de la désactualisation telles que l'article indéfini, le sujet neutre *on* et le présent atemporel) et particularisation (le changement de temps verbal, qui nous ramène directement à la diégèse, les énallages rhétoriques de personne *on/il*) que nous verrons être distinctif de la conception et de la pratique de cette forme comparative chez Proust. De plus, l'expansion représente également un moyen efficace au service de l'écrivain – dont on connaît le souci pour l'équilibre et la rigueur des images, qui doivent trouver dans l'étanchéité « d'un style uni de porphyre sans un interstice »¹⁴⁷ leur justification suprême – pour fixer et parfaire le processus de conversion de la vision en langage à travers un supplément de symétrie et de clarté, et pour affermir en même temps la logique concrétisante qui préside à la mise en forme de la plupart de ses comparaisons¹⁴⁸. En vertu de sa nature phrastique, la relative permet en effet à Proust de rattacher au comparant un motif qui constitue très souvent, comme en (146, 147, 148), où les

¹⁴⁶ Fuchs signale aussi que la présence d'un modificateur adjectival à l'intérieur du syntagme nominal favorise une lecture descriptive de la relative, ou contribue pour le moins à mettre en doute son importance pour les mécanismes de référenciation, voir C. Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », art. cit., p. 123.

¹⁴⁷ *EA*, 300.

¹⁴⁸ De cette passion de Proust pour le concret témoigne aussi Lucien Daudet, l'un des intimes de l'écrivain ; dans l'ouvrage qui recueille une partie de leur correspondance, il se souvient de ceci : « dans sa conversation, comme dans son œuvre, quand il abordait une question abstraite, il la ramenait vers le domaine concret », L. Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* [1929], Gallimard, 2012, p. 58.

constituants verbaux se correspondent point par point (« avait bus/ verse de l'eau », « vous meut/ secouer », « accroissais/ compose »¹⁴⁹), le pendant isotope et non métaphorique du verbe de la matrice employé, lui, au sens figuré, dont il vient alors réduire l'abstraction et l'incongruité potentielle, dans le même effet de renforcement authentifiant que nous avons mis en lumière lors de l'analyse des comparaisons métaphoriques sylleptiques.

L'exposé des fondements théoriques concernant la valeur des actualisateurs du substantif comparant et l'interprétation sémantique des phrases relatives, ainsi que l'étude d'un échantillon de cas prototypiques, nous auront permis de tirer quelques conclusions intermédiaires au sujet de cette configuration comparative à la fois linéaire et complexe, qui nous semble répondre le mieux aux prérogatives de clarté, de précision et d'authenticité dans le rendu de la vision que Proust accorde à la figure de la comparaison. Nous avons essayé de montrer au fil des pages précédentes que la structure formelle du syntagme comparant, et notamment la corrélation qui existe entre sa nature définie (lorsque le terme nominal est précédé de l'article *le/la* ou *les*) ou indéfinie (et c'est alors l'article indéfini, singulier ou pluriel qui suit immédiatement le relateur *comme*) et la fonction descriptive ou restrictive de la relative qui le caractérise, constituent des paramètres fondamentaux pour l'étude stylistique, en ce qu'ils permettent d'évaluer dans quelle mesure l'expansion intervient et collabore à la construction de l'analogie. Bien que l'analyse des déterminants du SN n'aboutisse pas à la fixation de règles qui associeraient de façon systématique l'emploi de tel ou tel article à l'un des deux types de relative, elle s'avère un indice fort pour l'appréciation du degré d'autonomie référentielle et de détermination du substantif, auquel la subordonnée vient ou bien apporter une spécification accessoire, n'intervenant que marginalement dans le processus de référenciation (valeur descriptive), ou bien ajouter un complément d'information essentiel, déclenchant un mécanisme de particularisation qui, via la restriction de l'extension du nom, va permettre l'identification de l'entité référentielle désignée (valeur restrictive).

À ce propos, l'examen des formes brèves mené plus haut dessine assez nettement les quelques constantes formelles qui caractérisent la pratique proustienne de la structure comparative *PI comme SN+relative*. Tout d'abord, l'expansion ne se prête presque jamais à une interprétation purement descriptive, ce qui impliquerait donc la superfluité de la relative et la possibilité de la supprimer sans contre-indications ; nous avons montré en effet que, même dans ces cas où l'expansion est moins essentielle du point de vue informatif, ou ne participe pas activement à la mise en place de l'analogie, elle enrichit et dynamise l'évocation de l'entité comparante par des détails qui en renforcent la prégnance et l'authenticité. C'est là une preuve ultérieure de ce que, chez Proust, toute forme d'amplification et d'ajout – que ce soit à l'échelle microstructurale de la phrase ou à celle macrostructurale de la fabrication du texte – doit être considérée comme signifiante et essentielle à l'amélioration d'un premier jet déjà gros de trouvailles, comme le reflet scriptural d'une pulsion intellectuelle et herméneutique indomptée, qui incite l'écrivain à creuser, à aller toujours plus avant, afin de parvenir au noyau dur où se niche la vérité intime des phénomènes. Si donc les potentialités figuratives du rapprochement

¹⁴⁹ On aura sans doute noté la dimension métopoétique de la phrase relative dans cet exemple (148), où – sous prétexte de spécifier le comparant – Proust glisse une allusion autoréflexive limpide à sa propre méthode de composition par accroissements et ajoutages ; on pourrait presque penser que la finalité ultime de l'expansion soit moins de caractériser que de permettre ce clin d'œil à l'activité scripturale.

nominal paraissent, de toute évidence, ne pas toujours suffire, si Proust ressent très souvent le besoin d'approfondir la représentation véhiculée par le comparant à travers une appendice d'ordre prédicatif, c'est parce que dans l'espace de disponibilité ouvert par la relative, extensible à l'environnement, la figure peut se construire et se déployer à un degré de précision et de complexité plus élevé, dans un tissu de correspondances syntaxiques et lexicales qui, en consolidant sa structure, assurent en même temps la fidélité de l'image vis-à-vis des rapports à traduire.

Les relatives qui prolongent le comparant sont donc, dans notre corpus, fondamentalement restrictives, ce qui les rend indispensables à un double point de vue : à l'égard du terme qu'elles spécifient, et qui sans l'expansion serait incomplet ou trop vague pour renvoyer à une entité reconnaissable, et à l'égard de la comparaison entière, dont elles assurent l'intelligibilité et la pertinence, car c'est souvent dans la "queue" phrastique que se loge la signification globale du rapprochement nominal. Bien que la valeur restrictive pure de la relative émerge d'une façon indubitable et systématique dans les occurrences où le substantif comparant est déterminé par l'article défini, singulier ou pluriel, force est de constater que Proust fait un usage relativement rare de ces configurations à SN défini, auxquelles il préfère nettement la configuration marquée par l'article indéfini singulier *un*, si bien que le schéma abstrait de cette sous-classe de comparaisons correspondrait mieux aux données du texte proustien une fois modifié comme suit : *PI comme un N + relative*. Même si la présence du déterminant indéfini rend parfois difficile de trancher sur la valeur sémantique de la relative – et nous avons vu que dans quelques cas le sens restrictif s'affaiblit et vire vers le pôle descriptif –, nous croyons que la prédilection de Proust pour cette variante dépend de la nature ambiguë de l'article indéfini et de la tension que son couplage avec l'expansion caractérisante contribue à instaurer au sein du rapprochement. Dans n'importe quelle réalisation l'on assiste à un va-et-vient entre l'effet particularisant véhiculé par *un* (qui instruit le prélèvement d'un élément à l'intérieur de sa classe) et accentué par la relative, qui exprime une propriété distinctive, inhérente ou contingente, de cet élément, et la généralité de la représentation évoquée, qui, malgré les spécifications, demeure virtuelle (l'entité comparante est désactualisée et n'existe que dans le discours) et détachée des contingences (le verbe de la relative est conjugué au présent achronique). De ce fait, cette structure comparative sert admirablement, sur le plan stylistique, l'interaction, l'équilibre subtil et fécond que Proust orchestre dans son roman entre le général et le particulier : elle construit un comparant dont la généralité est assez grande pour renvoyer à des choses ou expériences communes, au double sens d'ordinaire et de partagé, (et qui respecte de la sorte la visée explicative de la figure), mais qui se doit en même temps être assez précis et individualisé, car ce n'est qu'au travers d'une représentation juste, fidèle jusqu'au moindre détail à la réalité évoquée, que se fait jour la vérité intime du comparé.

Après avoir éclairci les implications formelles et stylistiques dont font état les réalisations canoniques, il est temps d'illustrer quelques modifications affectant le cadre syntaxique de la configuration (*PI comme SN+relative*) et donnant lieu à des variantes qu'il nous paraît opportun de signaler, mais sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas longuement. En effet, non seulement les différences qui se manifestent au niveau de structure superficielle, et peuvent concerner aussi bien le pronom relatif que le verbe de l'expansion, ont des répercussions mineures pour les enjeux interprétatifs liés au fonctionnement profond de la comparaison, mais

sont davantage le fruit de possibilités inscrites dans les structures de la langue française que le résultat d'une déformation, d'une "effraction" que Proust ferait subir à la figure de base en fonction de ses exigences expressives.

Pour ce qui a trait au pronom relatif – dont nous rappellerons au passage le double rôle : représentant anaphorique de son antécédent, dont il hérite les marques de genre et de nombre, ainsi que la fonction grammaticale, et de connecteur intégratif introduisant la subordonnée relative – nous avons relevé un certain nombre de cas où les formes simples sujet (*qui*) ou objet direct (*que*), par ailleurs fortement majoritaires, se voient remplacées par leurs homologues d'origine adverbiale *où* et *dont*, pronoms qui permettent la relativisation d'un complément à valeur circonstancielle. Cette modification comporte donc le changement du statut fonctionnel du terme comparant, auquel revient dans la relative le rôle de circonstant locatif, ou bien de complément du nom exprimant une relation d'appartenance au sens large. Étant donné que l'antécédent nominal n'est plus le constituant principal de la subordonnée mais un simple élément du cadre circonstanciel, la quantité d'informations et de détails qu'une relative ainsi construite permet d'ajouter à la caractérisation du comparant s'avère bien plus élevée, car autour de lui va s'articuler une proposition complète, pleinement signifiante et proche des énoncés indépendants¹⁵⁰. Cela dit, la corrélation et la symétrie que nous signalions dans les réalisations canoniques entre la valeur descriptive ou restrictive de l'expansion par rapport au constituant nominal et son incidence sur la mise en œuvre globale de la figure demeurent inaltérées. La relative s'avère tantôt indispensable pour la détermination du comparant et la pleine éclosion du rapport analogique, comme en (149) et en (150) :

(149) [...] (selon l'ordre dans lequel se déroulait *cet ensemble merveilleux* parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) (II, *JF*, 148)

(150) Et quand, causant avec des amis, il [*Swann*] oubliait son mal, tout d'un coup un mot qu'on lui disait le faisait changer de visage, comme un blessé dont un maladroit vient de toucher sans précaution le membre douloureux. (I, *CS*, 271)

où elle permet de satisfaire dans un cas à l'instruction de discrétisation du nom massif (« une musique ») émise par l'article indéfini, ainsi que d'infléchir l'approfondissement particularisant d'un comparant *a priori* virtuel vers l'évocation d'une expérience subjective¹⁵¹, et de développer dans l'autre une petite fiction heuristique

¹⁵⁰ Alors que la prédication qui suit le pronom sujet ou objet n'est pas recevable si on la détache du subordonnant, car elle se voit privée de son support notionnel, cf. le contenu de la relative de (141) et de (150) : *« va recevoir la lame » / « un maladroit vient blesser le membre douloureux ».

¹⁵¹ L'effet de particulier qui situe ce comparant à l'opposé d'une explication généralisante, et universellement reconnue, est soutenu d'une part par les marques de la subjectivité et l'emploi du conditionnel passé, qui ancre la scène dans une dimension temporelle définie (celle de l'éventualité) ; d'autre part, l'évocation d'une musique nouvelle, écoutée pour la première fois, et qui échappe à la compréhension car on n'arrive pas tout de suite à en décomposer le phrasé, est un clin d'œil aux épisodes jumeaux où Swann d'abord, et le héros ensuite, sont confrontés à la découverte de la sonate de Vinteuil (I, *CS*, 206 et I, *JF*, 520-521) et rejoint la méditation du narrateur au sujet du pouvoir agrégeant de la mémoire et de ce que la compréhension de la musique passe par un procédé de mémorisation des séquences sonores qui, s'il pervertit l'impression primitive, assure néanmoins une emprise de type intellectuel sur l'œuvre d'art. Une fois de plus, et d'une façon explicite ici, la comparaison ne sort pas de l'enclave de la diégèse, car l'expérience vécue, une fois éclaircie, devient à son tour le point de repère vers lequel se tourner pour appréhender ce qui se présente comme inconnu.

chargée de légitimer par un supplément de réalisme et de concret la dégénération de l'amour de Swann en manifestation physio-pathologique. Tantôt, l'expansion participe d'une façon moins décisive à la construction de la comparaison, car elle vient prolonger un syntagme nominal complexe et auto-suffisant, car déjà déterminé par d'autres compléments, et apporte surtout des précisions surdéterminantes aidant à renforcer la confusion entretenue dans « Combray » entre la nature et l'art (151)¹⁵², ou la reconstitution de la vision émerveillée du héros enfant (152) :

(151) Je poursuivais jusque sur *le talus* qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelques coquelicots perdus, quelques bluets restés paresseusement en arrière, qui le décoraient çà et là de leurs fleurs comme la bordure d'une tapisserie où apparaît clairsemé le motif agreste qui triomphera sur le panneau ; (I, CS, 137)

(152) c'était toujours à lui [au *clocher*] qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle. (I, CS, 66)

La configuration de base admet ensuite une autre variation, que l'on rencontre à vrai dire peu souvent chez Proust, et qui concerne le point de raccord de l'expansion phrastique au comparant. Dans quelques occurrences, le pronom relatif intégratif et anaphorique, qui assure d'ordinaire la reprise de l'antécédent nominal et l'enchâssement de la subordonnée à la phrase régissante, fait l'objet d'un effacement au profit d'une liaison directe, non médiatisée, entre le substantif à droite de *comme* et le verbe qui, en le complétant, le constitue en sujet de l'action esquissée dans le prolongement :

(153) L'historien de la Fronde pensa qu'*ils étaient gênés comme un paysan entrant à la mairie et ne sachant que faire de son chapeau*. (II, CG, 509)

(154) [...] ces tapis qui sont si beaux par les heureuses matinées, quand parmi leur désordre *le soleil vous attend comme un ami venu pour vous emmener déjeuner à la campagne*, et pose sur eux le regard de la forêt [...] (II, CG, 687)

L'absence du connecteur, signal par excellence de l'opération de relativisation, à la tête de l'amplification phrastique pourrait soulever des objections quant au bien-fondé de nos choix de classement et induire à considérer ce type de réalisations – où aucune phrase relative n'est de fait visible à la surface d'un noyau comparant qui présente tout de même un verbe exprimé – comme une variante de la comparaison phrastique complète. Une telle hypothèse nous paraît pourtant s'exclure d'elle-même par le simple fait que, en dépit des différences superficielles, aucun changement n'est intervenu au niveau de structure profonde entre les exemples cités ci-dessus et les autres occurrences analysées, étant donné que le verbe qui se rapporte au comparant et en détaille la représentation ne figure pas au présent, ou à n'importe quel autre temps de l'indicatif, mais au mode participial. Or, comme l'indiquent les grammaires, et comme le montre aussi le test de la paraphrase¹⁵³, toute relation prédicative exprimée au moyen de ces formes verbales impersonnelles

¹⁵² Ainsi qu'à symboliser et à refléter subtilement la façon dont Proust compose sa trame narrative.

¹⁵³ Dans la *Grammaire Méthodique du Français* (op. cit., p. 340 et 343) on lit en effet que « le participe présent épithète équivaut à une subordonnée relative comportant le verbe conjugué » et, de même, le participe passé employé sans auxiliaire « correspond à une relative qui contient une forme comportant l'auxiliaire être », ce qui démontrent aussi les deux paraphrases de nos exemples : « [...] ils étaient gênés comme un paysan [qui entre/entrerait] à la mairie et [ne sait/saurait] que faire de son chapeau » ; « [...] le soleil vous attend comme un ami [qui est/serait venu] pour vous

correspond, et se laisse gloser, par une phrase relative à verbe conjugué, laquelle n'est donc pas véritablement absente de notre comparaison mais demeure sous-jacente, condensée dans le « lissage impersonnel »¹⁵⁴ du participe présent ou passé. Cette parenté découle en fait d'une équivalence d'ordre fonctionnel : la forme participiale se situant à cheval entre les deux catégories du verbe et de l'adjectif, dont elle peut assumer les fonctions vis-à-vis du nom support (épithète ou attribut), il s'ensuit qu'elle est apte à revêtir, au même titre que la relative, le rôle de modificateur adjectival du comparant nominal antécédent, et qu'elle contribue donc, quoique de manière légèrement différente, à caractériser.

Affirmer qu'il est possible, et même prévu par le système du français, de remplacer un participe présent ou passé par une phrase relative, ou inversement, ne suffit pas pour autant à éclaircir les raisons d'un tel choix dans les exemples qui nous intéressent, ni surtout à expliquer en vertu de quelles spécificités la forme participiale, plus concise et marquée par une certaine cursivité, entre en concurrence, sur le plan stylistique, avec la structure développée de la relative. En laissant de côté pour l'instant les nuances aspectuelles propres à l'une et à l'autre forme, nous dirions que le statut "hybride" du participe, relevant à la fois du verbe et de l'adjectif, et surtout le fait qu'il constitue un mode non personnel et non tensé du verbe, lui confèrent un double avantage sur la relative. D'une part, sa nature adjectivale rend plus homogène et soudée la relation qui s'établit entre le comparant et son expansion, car le participe fournit, à l'instar d'une épithète, une caractérisation interne au nom, et permet de présenter l'action dont le comparant est le siège comme une propriété non pas extérieure mais inhérente, "incorporée" à ce dernier. D'autre part, le maintien de la valeur verbale – qui rend le participe apte à recevoir des compléments et à évoquer un procès – apporte à la caractérisation un supplément de dynamisme et de vitalité, alors que le gommage des indices spatio-temporels et personnels non seulement souligne la dimension virtuelle du comparant, ce que fait d'ailleurs aussi le verbe de la relative lorsqu'il est conjugué au présent achronique, mais atténue en plus la coupure énonciative entre le plan diégétique et extra-diégétique. Ce dernier aspect s'observe clairement dans l'occurrence marquée par le participe présent, où l'action dont le SN « un paysan » est le support est saisie comme en prise directe, dans l'acte même de son accomplissement et comprise dans un intervalle de temps dont on n'entrevoit pas la limite finale¹⁵⁵. En mettant en relief le caractère *in fieri* du procès, l'aspect sécant du participe présent crée alors une simultanéité (illusoire)

emmener déjeuner à la campagne ». Notre hésitation dans le choix du temps verbal montre bien que, comme nous allons le voir, l'avantage de la forme participiale consiste justement en son approximation, en ce qu'elle dilue les contours chronologiques et, d'une façon encore plus radicale que ne le fait le présent achronique, place l'action évoquée en dehors de toute contingence.

¹⁵⁴ Formule empruntée à V. Magri-Mourgues, « Modes impersonnels et énonciation poétique », dans J. Durand, B. Habert, B. Laks (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08*, Paris, Institut de Linguistique Française, 2008, p. 1404, disponible sur le site <http://www.linguistiquefrancaise.org>.

¹⁵⁵ Dans cette autre occurrence tirée de *Sodome et Gomorrhe* on peut apprécier ultérieurement à quel point l'absence de marques et de délimitations temporelles dans la description du procès accentue la virtualité du comparant et la dimension à la fois narrative et spéculative de la fiction (ce qui n'empêche pas à Proust de glisser une allusion subtile à la diégèse, puisque ce curé fantomatique, partisan du nouveau, rappelle de près le curé de Combray et son goût des restaurations, cf. I, CS, 102-103 et aussi I, *Esquisse XXIV*, p. 730-731) ce qui rend le participe présent préférable par rapport au présent atemporel et même au conditionnel, qui impliquent l'existence, effective ou potentielle, des faits évoqués : « Ils l'accusaient aussi à tort de détester la vieille demeure et de la déshonorer par de simples toiles au lieu de leur riche peluche, comme un curé ignorant reprochant à un architecte diocésain de remettre en place de vieux bois sculptés laissés au rancart et auxquels l'ecclésiastique avait cru bon de substituer des ornements achetés place Saint-Sulpice. » (III, SG, 309). De surcroît, on ne peut pas exclure que l'emploi du participe présent réponde aussi à la recherche d'un écho paronymique, l'adjectif « ignorant » entraînant à sa suite la terminaison -ant du verbe impersonnel.

entre les deux scènes confrontées et amoindrit surtout le caractère abrupt du décrochage thématique et discursif intervenant entre la matrice et la subordonnée. Le déplacement du salon de Mme de Villeparisis dans l’imaginaire mairie de campagne, tout comme le transfert de référence entre les convives du Faubourg et le rustre maladroit – d’autant plus cocasse qu’il doit faire éclater au grand jour l’ignorance de l’historien à propos des us et coutumes mondains – se fait alors sans solution de continuité¹⁵⁶ et sans le temps d’arrêt qu’impose d’ordinaire la reprise de l’antécédent par le démarcateur de subordination, au bénéfice naturellement de l’efficacité illustrative et de la prégnance de la comparaison. De par sa valeur aspectuelle d’accompli, le participe passé de (154) permet en revanche d’introduire une nuance chronologique interne à la rêverie que le narrateur engendre au sujet des tapis, l’arrivée de l’ami fictif auquel est comparé le soleil étant présentée comme antérieure par rapport au verbe « attend » dans la matrice ; cet étagement temporel complexifie une comparaison sans cela assez ordinaire à travers une expansion descriptive, non indispensable à la compréhension de l’analogie, mais nécessaire à notre avis pour insinuer discrètement dans le passage une allusion proleptique¹⁵⁷, et offre en outre l’avantage de contourner les obstacles et les ambiguïtés qui dériveraient du choix d’une forme tensée du passé, laquelle ancrerait le scénario virtuel dans l’espace-temps du récit et inviterait à penser que le comparant renvoie à un individu réellement existant¹⁵⁸.

Bien que les modulations que nous venons d’illustrer concernent en première instance le pronom relatif *qui/que*, qui peut être remplacé par une forme d’origine adverbiale ou bien faire l’objet d’une ellipse et disparaître de la structure superficielle de l’énoncé, elles nous amènent néanmoins à prêter un regard attentif au comportement du verbe de la subordonnée relative et à observer en particulier les nuances de signification et les effets stylistiques que peuvent dériver d’un changement de tiroir verbal. L’écrasante majorité des exemples recueillis au cours de l’établissement du corpus, et qui appartiennent aussi bien à cette sous-classe qu’au groupe des comparaisons phrastiques complètes, contiennent, on l’a vu, un verbe conjugué au présent achronique. L’emploi de ce temps « étranger à la notion d’actuel »¹⁵⁹ contribue à souligner la nature non référentielle, purement spéculative et virtuelle du comparant, lequel s’acquittera d’autant mieux de sa mission explicative et aura plus de chances d’être reconnu et accepté comme pertinent si la représentation évoquée atteindra un certain degré de généralité, et ce malgré l’effet de particulier résultant du couplage de l’article indéfini et de l’expansion relative caractérisante. Nous avons souligné également que le passage des temps narratifs, qui correspondent souvent chez Proust à l’imparfait itératif ou au passé simple, à un temps commentatif tel que le présent reflète la rupture discursive intervenant entre l’univers de la diégèse, domaine

¹⁵⁶ Cette continuité entre le monde du récit et l’ailleurs fictionnel du comparant est garantie aussi par la mention du chapeau, qui non seulement renforce la liaison de la scène-repère à son correspondant diégétique, mais raccorde la première au leitmotif ironique du chapeau, revenant à plusieurs reprises dans les discours des personnages et objet d’apparitions ou disparitions amusantes, lequel contribue de façon discrète à l’unité de la scène ; sur ces « variations pour un chapeau » et la signification mondaine qu’elles décèlent, voir la notice de la Pléiade, II, p. 1512-1513.

¹⁵⁷ Cet ami fantomatique qui vient d’arriver annonce en effet l’arrivée inattendue de Saint-Loup, qui amène le héros non pas déjeuner mais dîner, pour le consoler du rendez-vous manqué d’avec Mme de Stermaria, voir II, *CG*, 688.

¹⁵⁸ Cf. la paraphrase qui substitue le participe présent avec la forme relative correspondante, conjuguée à l’imparfait et se chargeant dès lors d’une valeur spécifiante (au sens de G. Kleiber, « Relatives spécifiantes et relatives non spécifiantes », *Le Français Moderne*, n. 49, 1981, p. 216-233), car affichant un ancrage temporel précis : « le soleil vous attend comme un ami [qui venait] pour vous emmener déjeuner à la campagne ».

¹⁵⁹ G. Serbat, « Le prétendu “présent” de l’indicatif : une forme non déictique du verbe », *L’Information grammaticale*, n. 38, 1988, p. 33.

où évolue le héros et d'où sont tirés les phénomènes et les situations comparés, et la dimension extradiégétique, en surplomb, de la narration, au sens genettien du terme, où se place le narrateur qui se remémore et commente, et d'où émanent les comparaisons qu'il élabore dans son parcours d'interprétation et de recréation des événements passés.

Que se passe-t-il donc lorsque la phrase relative s'écarte de la configuration omnitemporelle qui lui est propre et esquisse une scène orientée soit vers le passé, soit vers un avenir plus ou moins hypothétique ? D'une manière générale, le choix d'un tiroir verbal autre que le présent atemporel va de pair avec une démarche, plus ou moins réfléchie, d'individualisation du comparant, qui tend dès lors à quitter le domaine du virtuel et de la généralité maximale pour rejoindre la sphère du particulier et l'espace-temps actualisé du roman. Si cet infléchissement ne s'apprécie guère en (155),

(155) À ses paroles se mêlaient d'autres sons : la trompe d'un cycliste, la voix d'une femme qui chantait, une fanfare lointaine retentissaient aussi distinctement que la voix chère, comme pour me montrer que c'était bien *Albertine dans son milieu actuel qui était près de moi en ce moment*, comme une motte de terre avec laquelle on a emporté toutes les graminées qui l'entourent. (III, SG, 129)

où le recours au passé composé – temps qui appartient selon Weinrich¹⁶⁰ au système du présent et entraîne un changement dans la perspective de locution, l'énonciateur se tournant vers un événement du passé, définitivement conclus mais encore présent à sa conscience – est dicté par l'exigence de marquer la succession des actions et les rapports causaux dans la relative circonstancielle (l'éradication de la motte de terre, fait révolu, et la présence des graminées, fait inaccompli et conséquence du premier), mais ne conditionne aucunement la dimension désactualisée et non référentielle du comparant¹⁶¹, les imparfaits qui figurent dans les relatives des occurrences (156) et (157) donnent à voir des effets bien plus intéressants :

(156) Alors je ne m'occupais plus de *cette chose inconnue* qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum, bien tranquille puisque je la ramenaï à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la trouverais vivante, comme les poissons que, les jours où on m'avait laissé aller à la pêche, je rapportais dans mon panier, couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur. (I, CS, 177)

(157) Son charme, un peu incommode, était ainsi d'être à la maison moins comme une *jeune fille* que comme une bête domestique, qui entre dans une pièce, qui en sort, qui se trouve partout où on ne s'y attend pas et qui venait – c'était pour moi un repos profond – se jeter sur mon lit à côté de moi. [...] (III, PR, 525)

Il est aisé de remarquer que dans l'expansion restrictive du premier exemple, laquelle vient caractériser le syntagme nominal « les poissons » et apporter les renseignements nécessaires à l'identification d'entités dont le déterminant défini pose d'emblée l'existence factuelle, le mouvement de particularisation qui intéresse le comparant est poussé aux extrêmes limites, non seulement en raison de la longueur de l'expansion, mais surtout à cause de la présence des marques déictiques de la subjectivité, signalant qu'à cette occasion l'acteur principal de la scène relaté n'est pas virtuel et coïncide au contraire avec le héros. Le soutien explicatif auquel le narrateur s'appuie afin de rendre représentable l'idée d'un enveloppement sensible qui protège et cache, tout

¹⁶⁰ H. Weinrich, *Le Temps*, op. cit., p. 69 et 101.

¹⁶¹ Ce que démontre d'ailleurs le retour du présent achronique dans la relative restrictive rattachée au complément d'objet direct (« toutes les graminées »), qui marque la pleine désactualisation de la scène et la non existence de l'objet comparant.

en la préservant, la signification des impressions obscures, ne relève pas en cette circonstance de la *doxa*, ou d'un fond commun de représentations et connaissances partagées, mais appartient au vécu du protagoniste et s'avère de plus spatio-temporellement contigu à l'époque où s'ancre le comparé diégétique, soit l'enfance du héros et ses vacances à Combray. Dès lors, puisque les deux scènes coexistent sur le même axe chronologique et émanent du même univers, le passage du comparé au comparant n'entraîne aucune coupure, ce qui exclut par conséquent le recours au présent ; l'imparfait itératif de la relative relaie sans heurts celui de la phrase matrice et assure la continuité des représentations, alors que le présent aurait annulé la distance entre le temps de l'histoire et le temps de la narration et superposé de façon incongrue le passé du héros sur l'époque ultérieure où se situe le narrateur.

Les effets du changement de tiroir verbal sur la valeur du comparant sont de taille, puisque ce dernier ne se configure plus comme un repère extérieur et désactualisé, à vocation généralisante, mais intègre pleinement l'univers du roman, ce qui revient d'une part à renforcer la crédibilité et l'épaisseur de la fiction¹⁶², et d'autre part à bafouer le postulat de virtualité de l'élément-repère régissant aussi bien la construction que l'interprétation des comparaisons figuratives. Et c'est exactement ce vacillement entre actuel et virtuel, entre "réel" et imaginaire que met en relief l'alternance des temps dans les trois relatives descriptives de l'exemple (156). Si le présent atemporel nous fait basculer d'abord en dehors de la diégèse, en retraçant les mouvements erratiques d'un animal domestique imaginaire, dépourvu d'existence et ayant la consistance d'une abstraction évoquée pour mieux donner à voir la présence envahissante d'Albertine, l'imparfait qui clôt la série d'expansions subordonnantes nous ramène, par une boucle assez inattendue, au récit et permet surtout de parfaire, en ménageant un glissement pratiquement imperceptible, la métamorphose de la jeune fille ; car si c'est bien elle qui, dans la "réalité", accomplit l'action décrite dans la périphrase verbale à l'imparfait (« venait se jeter »), l'antécédent du pronom relatif *qui*, sujet de la subordonnée, demeure bel et bien cette bête – chien ou chat, suivant les hantises du héros¹⁶³ – à laquelle Albertine n'est plus dès lors seulement comparée, mais

¹⁶² En l'occurrence, l'ancrage du comparant virtuel dans l'univers fictionnel contribue plus spécialement à renforcer la cohésion et l'unité de l'univers combraysien en tant que espace-temps matriciel, « gisement » du sol mental et affectif du héros, ainsi que de la *Recherche*. Isabelle Serça a noté qu'une même intention de resserrement sur Combray sous-tend l'insertion postérieure de certaines parenthèses ou la dynamique de plusieurs corrections, même minimales, apportées par Proust sur les premières épreuves de *Du côté de chez Swann*, témoignage selon elle de la volonté de Proust de relier les lois générales aux faits particuliers dont elles émanent, voir I. Serça, « De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des "grandes lois" : les corrections sur les placards Bodmer », art. cit.

¹⁶³ Le travail de constitution du corpus nous a révélé un fait curieux concernant certaines comparaisons animalières qui ont Albertine pour cible et qui se chargent, nous semblent-il, de connotations différentes en fonction des dispositions du héros à son égard. L'image de la chienne dévouée est convoquée par exemple dans le seul moment de calme et d'entente que vivent les amants, pendant leurs randonnées en voiture à Balbec (« Alors je la voyais [...] sauter à côté de moi dans la voiture, avec le bond léger plus d'un jeune animal que d'une jeune fille. Et c'est comme une chienne encore qu'elle me caressait sans fin. » III, *SG*, 408) et nous paraît également se profiler en filigrane dans l'exemple (152) qui est précédé d'une explicitation éclairante (« Elle n'aurait pas fermé une porte et, en revanche, elle ne se serait pas plus gênée d'entrer quand une porte était ouverte que ne fait un chien ou un chat », III, *loc. cit.*) et où à l'apaisement que la docilité, l'appivoisement d'Albertine suscite chez le héros se mêle pourtant déjà une certaine irritation. En revanche, lorsque la jeune fille est comparée à une chatte, les connotations sexuelles, ainsi que des échos baudelairiens, l'estent l'image et lui confèrent une valeur négative, une inquiétude qui trahit le sentiment d'angoisse, l'appréhension du héros, qui associe la sensualité d'Albertine à l'univers interdit de Gomorrhe : « quelquefois seul était rose, dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une petite chatte sournoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer » (II, *JF*, 298) ; « je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil et disait avec des éclats de son rire voluptueux. » (III, *SG*, 511) ; « Toute la soirée elle avait pu, pelotonnée espièglement en boule sur mon lit, jouer avec moi comme une grosse chatte ; son petit nez rose, qu'elle

pleinement assimilée, dans un effet d'hallucination et de brouillage référentiel habilement préparé par la séquence symétrique des expansions.

À cette dynamique de particularisation extrême du comparant, qui contraste avec l'indétermination référentielle présumée par l'article indéfini¹⁶⁴ et vise à renforcer la prégnance de l'équivalent virtuel en l'ancrant dans l'espace-temps actualisé du roman, s'ajoute parfois un effet de modalisation qui rend compte de la posture du narrateur vis-à-vis de l'image qu'il est en train d'élaborer, et qui affleure dans les occurrences où le présent atemporel laisse la place au conditionnel, présent ou passé. Utilisé d'ordinaire pour exprimer un rapport de prospection (l'avenir est envisagé à partir d'un moment antérieur), dans ses emplois modaux le conditionnel est, par définition, le temps de l'éventualité et du potentiel, permettant à l'énonciateur de maintenir une marge d'incertitude ou de glisser un doute quant à l'actualisation effective du procès qu'il décrit et qu'il présente dès lors « avec une surcharge d'hypothèse »¹⁶⁵. Or, bien que dans le cadre de notre figure le comparant – à l'exception des exemples à l'imparfait illustrés plus haut – évoque toujours une scène désactualisée, dépourvue d'existence autre que conceptuelle, le choix du conditionnel dans l'expansion relative permet à Proust de souligner le caractère irréel, purement spéculatif et chimérique de la représentation proposée en guise d'éclaircissement, là où le présent aurait en revanche attesté la factualité et la récursivité omnitemporelle du procès exprimé dans l'expansion relative :

(158) Chose étrange que ces mots « deux ou trois fois », rien que *des mots*, des mots prononcés dans l'air, à distance, puissent ainsi déchirer le cœur comme s'ils le [Swann] touchaient véritablement, puissent rendre malade, comme un poison qu'on absorberait. (I, CS, 357)

(159) D'autres fois, c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces flots d'un vert aussi tendre que celui que conserve aux prairies alpestres (dans les montagnes où *le soleil s'étale ça et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, les pentes*), moins l'humidité du sol que la liquide mobilité de la lumière. (II, JF, 33)

Alors qu'en (158) la relative au conditionnel répond surtout à un souci de symétrie et assure le parallélisme avec la première comparaison hypothétique, étant donné qu'elle présente l'absorption du poison comme un scénario fictif, une éventualité dont le narrateur tient à mettre en évidence les très faibles possibilités de réalisation, au moins en tant qu'acte volontaire – tandis que le même énoncé au présent aurait impliqué un agissement en pleine connaissance de cause¹⁶⁶ –, sans l'orienter pourtant de façon trop catégorique vers l'irréel (il peut arriver en effet qu'on s'empoisonne par erreur, ou en ingérant des substances que l'on ne soupçonne pas toxiques, et tel est bien le cas de Swann), en (159) c'est la signification même du syntagme nominal comparant et la non existence factuelle du sujet support de la relative qui commande le choix du temps de l'irréel. En effet, la modalisation que le narrateur veille à introduire ne se focalise pas ici sur le procès en tant

diminuait encore au bout avec un regard coquet qui lui donnait la finesse de certaines personnes un peu grasses, avait pu lui donner une mine mutine et enflammée ; » (III, PR, 585). Nous soulignons.

¹⁶⁴ Comme le précise Kleiber, « la spécification du prédicat entraîne nécessairement la spécificité du référent » (G. Kleiber, « Relatives spécifiantes et relatives non spécifiantes », art. cit., p. 222) ; de ce fait, le substantif ne sélectionne plus un élément quelconque et abstrait mais le seul élément qui ait accompli, à telle endroit et à telle époque, le procès évoqué dans la relative.

¹⁶⁵ *Grammaire Méthodique du français*, op. cit., p. 317.

¹⁶⁶ Cf. « [...] puissent rendre malade, comme un poison qu'on absorbe » : l'ancrage temporel de l'événement reste indéterminé mais son actualisation ne fait pas de doutes.

que tel, ou sur ses probabilités de vérification, mais sur le fait que ce procès est attribué à une créature de féerie, à un personnage d'invention, et qui ne peut donc exister dans aucun lieu et à aucune époque, sinon dans les contes merveilleux, ce qui exclut d'emblée l'emploi du présent ou de tout autre temps de l'indicatif, mode par excellence de l'actualisation. En impliquant donc que le narrateur est bien conscient qu'on ne tiendra pas sa comparaison pour « la manifestation d'une identité vraie »¹⁶⁷, la valeur contrefactuelle du conditionnel offre l'avantage d'accentuer le côté fantastique et ludique de la vision du héros ; en quittant délibérément le terrain du plausible et de l'aléthique, le pouvoir explicatif et illustratif du comparant s'exerce ici non pas à travers l'évocation de faits et connaissances vérifiables, relevant de la *doxa* ou de l'expérience, mais en sollicitant les facultés imaginatives des récepteurs, en les invitant à une échappée dans le rêve à travers la puissance inventive d'une fiction outrée et assumée comme telle, ce dont témoignent admirablement les deux exemples ci-dessous :

(160) ses regards s'imprégnèrent d'une telle bonté que je vis approcher le moment où elle *nous flatterait de la main comme deux bêtes sympathiques qui eussent passé la tête vers elle, à travers un grillage, au Jardin d'Acclimatation*. (II, *JF*, 59-60)

(161) Tout en secouant la tête comme une cavale de roi qu'eût embarrassée son licol de perles, d'une valeur inestimable et d'un poids incommode, elle [Mme d'Orvillers] posait çà et là ses regards doux et charmants, [...] (III, *SG*, 118)

où la relative au conditionnel passé deuxième forme (employé ici en raison de la concordance des temps et véhiculant une nuance plus littéraire), tout en recherchant toujours la spécification minutieuse et l'exactitude pointilliste des détails (la mention du Jardin d'Acclimatation), suggère la non-plausibilité, le caractère foncièrement irréel du procès décrit et rend sensible l'éloignement délibéré du factuel, la conscience d'une exagération qui frôle volontairement le comble et de la cocasserie d'une métamorphose que l'on finit pourtant par prendre au sérieux, tant le transfert référentiel et l'assimilation qu'elle entraîne – impliquant d'ailleurs une dégradation satirique des comparés humains, ravalés au rang d'animaux – sont puissants et donnent à voir, par l'écran à la fois comique et heuristique de la fiction, l'essence fugitive d'un individu ou la cruelle réalité des relations sociales¹⁶⁸.

Les variations que Proust met en œuvre au niveau du pronom relatif ou du verbe de l'expansion subordonnante recèlent donc des effets de sens et des subtilités stylistiques qui méritaient d'être commentées ; cependant, puisqu'elles sont le fruit d'un maniement avisé des matériaux de la langue, qui répond à des besoins

¹⁶⁷ G. Berthomieux, « *Comme un, comme le* : alternance de l'article et analyse contrastive de la comparaison », art. cit., p. 437.

¹⁶⁸ Il est intéressant de noter que dans l'exemple (160) la comparaison vise exceptionnellement à restituer une association analogique que le héros, et non le narrateur, opère au moment même où se déroule la rencontre avec la princesse de Luxembourg : en observant ses gestes et son regard empreints de condescendance, le héros formule entre soi, presque pour exorciser à travers le rire une situation gênante (la perception de son infériorité sociale), cette métaphore-comble (« elle nous prend pour deux bêtes exotiques »), qu'il sait outrée et ludique, mais que la réalité vient paradoxalement confirmer, comme le constate lui-même : « Aussitôt du reste cette idée d'animaux et de bois de Boulogne prit plus de consistance pour moi » (*loc. cit.*) ; pour les lecteurs aussi, d'ailleurs, étant donné que toute la scène est parcourue par cette métamorphose animalière, vouée à suggérer le sentiment de « désarroi social » que ressent le héros au début de son séjour à Balbec. Comme beaucoup d'autres comparaisons proustiennes, celle-ci s'enracine dans le vécu de l'écrivain et naît plus précisément de la transposition d'un souvenir de Cabourg, relaté dans une lettre à Maria de Madrazo (*Corr.*, t. XIV, p. 45) : « À Cabourg, comme j'apportais un jour des jeux de dames aux noirs (Sénégalais et Marocains) qui aiment beaucoup ce jeu, une dame très bête [...] vint regarder ces noirs comme des bêtes curieuses et dit à l'un deux : "Bonjour négro" ce qui le froissa horriblement. Il répondit : "Moi négro mais toi chameau" ».

expressifs contingents de l'écrivain, mais qui n'a rien d'une originalité idiolectale ou d'idiosyncrasies particulières, elles sont moins révélatrices d'une manière typiquement proustienne d'assimiler la figure de la comparaison, toutes réalisations confondues, à sa conception individuelle, totalisante, de la phrase et du style. Bien plus féconds et emblématiques à ce propos sont les écarts qui affectent la structure ou l'agencement du comparant, par quoi nous entendons en l'occurrence le syntagme nominal qui sert d'antécédent et support à l'expansion relative. Nous souhaiterions d'abord revenir sur quelques manipulations, telles que la duplication ou l'antéposition du comparant, qui ne sont pas exclusives de la sous-classe que nous traitons ici et se retrouvent dans toutes les catégories analysées – si bien qu'elles constituent selon nous le véritable cachet stylistique des comparaisons proustiennes –, pour nous pencher ensuite sur un phénomène particulier de co-référence qui intéresse les deux constituants nominaux et se répercute sur le rôle dévolu à la phrase relative dans la mise en place de l'analogie.

L'étude des formes substantives simples nous avait déjà confrontée à des occurrences où le poste du comparant était le siège d'un processus de dilatation résultant de la duplication, par adjonction ou disjonction réformulative, des entités appelées à servir de repère en vue de l'éclaircissement du comparé. Nous avons observé alors que l'empilement de deux ou plusieurs groupes nominaux de même fonction à droite de *comme* – constituant des options interchangeables en termes de paradigme, mais pensées pour coexister sans s'élider sur l'axe syntagmatique – relève chez Proust d'une technique de feuilletage de la chose ou du phénomène observés ; les ajustements successifs témoignent à la fois d'un creusement dans le sens vertical de la profondeur, que l'écrivain accomplit dans le but de se porter, à travers la multiplication des équivalents, au plus près du « cœur des choses » (*EA*, 382), et d'un étoilement horizontal, une fragmentation kaléidoscopique qui ne fait voler en éclat la représentation rassurante et conventionnelle du comparé que pour mieux la reconstruire, la (re)créer dans sa vérité¹⁶⁹. La parenté structurelle entre les comparaisons substantives et la configuration expansée *PI comme SN+relative*, dont elle constitue de fait la variante phrastique, explique aisément l'apparition du même phénomène de dédoublement du syntagme nominal comparant dans nombre d'occurrences de cette sous-classe, mais il est tout aussi facile d'imaginer que la prolifération répétitive de segments qui, dans ce cas, sont déjà prolongés par une expansion, se répercute autrement sur l'organisation syntaxique et la longueur de la phrase. En effet, pour des raisons évidentes de symétrie, la duplication du *SN* ne va pas sans une duplication de la relative et une amplification conséquente du noyau qui suit *comme*, *a fortiori* si dans la détermination restrictive du substantif la démarche particularisante et explicative se double, comme en (161), de la tentation du développement narratif :

(161) d'un seul coup, **comme un hypnotiseur qui vous fait revenir du lointain pays où vous vous imaginiez être, et vous rouvre les yeux**, ou **comme le médecin qui, vous rappelant au sentiment du devoir et de la réalité, vous guérit d'un mal imaginaire dans lequel vous vous complaisiez**, ma mère m'avait réveillé d'un trop long songe. (II, *CG*, 666)

Par-delà les avantages en termes de dynamisation de la syntaxe et d'organisation de l'information (les prolongements étirent la protase et diffèrent l'apparition du thème, qui recule en fin de phrase et se voit ainsi

¹⁶⁹ Voir *supra*, p. 276-279 et 304.

mis en relief), les moyens d'approfondissement et de complexification de l'image que la phrase relative, dans sa souplesse et dans sa plasticité, met au service de la démarche traductive et herméneutique du narrateur proustien sont considérables. Le rendu exacte, et malgré tout concis¹⁷⁰, du prodige que la mère, dans son double rôle de thaumaturge et de garde-fou, accomplit en délivrant le héros de son amour obsessionnel pour la duchesse de Guermantes demande la mobilisation de ressources figuratives qui vont au-delà d'une confrontation qui, quoique déjà étoffée par la duplication, se cantonnerait aux seuls substantifs et encourrait de ce fait le risque d'approximation, et ne semble pouvoir être assuré qu'en dépassant le binarisme étroit du rapprochement nominal et en élargissant – grâce à la double spécification déterminative que l'expansion, telle une restriction de champ, opère sur chacun des comparants – la portée du transfert analogique des entités singulières aux situations dont ils sont les protagonistes. Le choix, en soi déjà évocateur, d'éclaircir la mission exorcisante dont s'acquitte la mère en évoquant les figures de l'hypnotiseur et du médecin suggèrent certes que, dans l'interprétation rétrospective que livre ici le narrateur, le sentiment du héros pour Oriane est reconsidéré sous un jour défavorable, puisqu'il assume implicitement les traits de la maladie de matrice nerveuse et de la transe hypnotique. Néanmoins, c'est seulement dans les deux scènes fictives que développent les relatives, calibrant avec habileté les similarités et les différences¹⁷¹, que sont donnés à connaître aussi bien le caractère purement imaginaire et chimérique de cet amour (ce qui fournit un éclairage rétroactif, résolument anti-romantique, à la métaphore éculée du songe, à comprendre dès lors comme un cauchemar ou un mauvais enchantement), que l'état de soumission aveugle, de paralysie de la volonté dans lequel a versé le héros avant la très symbolique délivrance maternelle ; état qu'il souhaite d'ailleurs, dans un élan où la recherche du partage trahit aussi un besoin d'auto-absolution¹⁷², étendre d'une façon quelque peu abusive au lecteur, par l'entremise de l'allocution directe et du pronom *vous*.

Quitte à rendre moins immédiate la compréhension de l'analogie et à rendre plus accidenté pour le lecteur le chemin de la découverte, la duplication des comparants expansés et particularisés à l'extrême par une phrase relative qui prend vite chez Proust l'ampleur d'un récit n'est ni le résultat d'une divagation distraite, poursuivie au gré de libres associations d'idées, ni un feu d'artifice stylistique qui aurait dans la volonté de surprendre sa propre fin¹⁷³, mais la seule manière dont l'écriture peut venir à bout d'une impression, peut

¹⁷⁰ Concis dans la mesure où cet extrait, qui relate pourtant un événement capital dans la vie du héros (la fin de la cristallisation pour Oriane, prélude inéluctable à la fin de l'amour), est mentionné comme incidemment, dans une digression explicative, de type analeptique, qui interrompt brièvement le récit de la deuxième réception chez Mme de Villeparisis (S. Suleiman le cite d'ailleurs comme un exemple de « sequence-level parenthesis » à fonction narrative, voir S. Suleiman, « The parenthetical function in *À la recherche du temps perdu* », *PMLA*, vol. 92, n. 3, 1977, p. 465 »). C'est donc aux ressources suggestives et de la comparaison, sentie comme plus efficace en cette occasion que tout récit d'analyse, que Proust se fie pour marquer discrètement une étape importante de l'intrigue romanesque et de l'évolution spirituelle et mondaine de son héros.

¹⁷¹ Les deux situations esquissées par l'expansion sont complémentaires et symétriques, aussi bien en ce qui concerne la structure de la phrase que le parcours de guérison qu'elles évoquent, mais Proust semble se moquer des différences qui les séparent en mettant sur un pied d'égalité une science, la médecine, et une pratique occulte, comme si, en dépit des méthodes, leur efficacité et leur légitimité était la même, ce qui – en songeant à la méfiance et aux réserves que l'écrivain nourrissait à l'égard des médecins – va naturellement au détriment de la première.

¹⁷² Aussi bien Solomon qu'Ifri soulignent, dans leurs travaux sur le narrataire, que l'inclusion de ce dernier au moyen des déictiques *nous* ou *vous* est souvent l'indice d'un besoin inavoué du narrateur de s'excuser, de justifier ses faiblesses ou ses fautes en impliquant qu'il n'est pas le seul à en avoir fait l'expérience et que la misère aime toujours la compagnie. Voir sur ce point A.P. Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p. 196-198, et J. Solomon, *Proust, lecture du narrataire*, *op. cit.*, p. 176-185.

¹⁷³ Ce que Proust reproche avec virulence à Romain Rolland : « [...] car il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est

démêler la complexité d'un comparé qui s'offre au narrateur comme un souvenir à ressaisir ou une énigme à élucider. Observons à ce propos l'exemple suivant, exploration extraordinaire du nouveau stade qu'a atteint l'évolution – même s'il faudrait parler plutôt d'involution – du baron de Charlus :

(162) Il [Charlus] était raseur **comme un savant qui ne voit rien au delà de sa spécialité, agaçant comme un renseigné qui tire vanité des secrets qu'il détient et brûle de divulguer, antipathique comme ceux qui, dès qu'il s'agit de leurs défauts, s'épanouissent sans s'apercevoir qu'ils déplaisent, assujéti comme un maniaque et irrésistiblement imprudent comme un coupable.** (III, PR, 809)

Confronté au spectacle inédit et « assez complexement pénible » (*loc. cit.*) d'un Charlus qui, gravitant maintenant à des années-lumière du personnage austère et réticent que le héros a connu à Balbec, non seulement ne cache presque plus son homosexualité mais monte en chaire lors de la soirée Verdurin¹⁷⁴ et fait même étalage de sa science en la matière, le narrateur aiguise son esprit analytique et s'exerce à fractionner, à séparer à la façon d'un chimiste, les parcelles, les traits saillants et contradictoires qui font bloc dans l'attitude du baron. Nous assistons ainsi à un processus de caractérisation de plus en plus minutieux : chaque adjectif attribué – appelé à circonscrire des qualités, ou plutôt des défauts, de Charlus qui seront ensuite ultérieurement affinés – se voit approfondi par un comparant nominal qui restreint le sémantisme du qualificatif et précise, au moyen d'un équivalent virtuel, la façon particulière dont la propriété sélectionnée se manifeste chez le baron, comparant qui se voit spécifié à son tour par une relative restrictive. L'effort conjoint de pénétration et de représentation du mystère de ce personnage si contradictoire est alors soutenu non seulement par l'agencement des trois premiers qualificatifs, qui marque une progression ascendante et une surenchère dans la négative, mais surtout par la fonction éminemment particularisante et contrastive de l'expansion relative. En permettant l'extraction d'un exemplaire spécifique et ponctuel, quoique non référentiel, de la classe virtuelle des savants, des renseignés et des personnes antipathiques, les expansions pallient le sentiment d'approximation ou d'une trop grande généralité qu'éveille la désignation nominale indéfinie (sans la relative, on serait en effet porté à croire que tous les savants et les renseignés sont raseurs ou agaçants) et constituent surtout le lieu où se profile peu à peu, grâce aux détours à la fois suggestifs et analytiques de l'analogie, une image complexe et diffractée de l'homosexualité de Charlus : discipline cultivée de façon autiste, voire obsessionnelle, secret piquant qu'on peine désormais à garder pour soi et défaut dont on s'enorgueillit, au lieu d'en avoir honte.

Nous remarquerons en outre que ces comparaisons en rafale se terminent sur deux comparants plus brefs, marquant une sorte de césure, aussi bien sur le plan syntaxique que thématique. Le jugement négatif que le narrateur, malgré son aspiration à l'objectivité, avait émis par l'entremise des trois premiers comparants semble prendre un ton moins sévère et moins moralisant, les syntagmes nominaux « un maniaque » et « un

d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond ; tandis que lui, écrit en pensant à quelques-uns, à ces artistes dits maniérés [...] et quand il cherche une image plus précise, c'est une œuvre de recherche et non de trouvaille, et où il est inférieur à tout écrivain d'aujourd'hui. » EA, 308.

¹⁷⁴ Expression qui serait presque à entendre au sens propre, si l'on se souvient que Brichtot s'offre, non sans moquerie, de parrainer Charlus au cas où l'on instituerait une chaire d'homosexualité à l'université : « Décidément baron, dit Brichtot, si jamais le Conseil des facultés propose d'ouvrir une chaire d'homosexualité, je vous fais proposer en première ligne. Ou plutôt non, un Institut de psychophysiologie spéciale vous conviendrait mieux. Et je vous vois surtout pourvu d'une chaire au Collège de France, vous permettant de vous livrer à des études personnelles dont vous livreriez les résultats, comme fait le professeur de tamoul ou de sanscrit devant le très petit nombre de personnes que cela intéresse. » (III, PR, 811) On trouve d'ailleurs un écho, nullement fortuit, de cette comparaison entre l'homosexualité et une langue ancienne dans l'exemple (166) que nous analysons plus loin, voir *infra*, p. 408-409.

coupable », tout comme les verbes qui leur sont appliqués, visant à mettre en avant le côté pathologique d'un vice dont Charlus est la première victime. À ce contraste sémantique, qui nuance ultérieurement le portrait du baron, répond la rupture du parallélisme formel du début du passage ; aucune expansion relative ne vient en effet prolonger les deux derniers comparants, ce qui s'explique d'une part par l'exigence de mettre un terme à la répétition d'un dispositif qui pourrait à la longue lasser le lecteur, et d'autre part par le fait que l'assimilation tendancielle de Charlus aux deux repères virtuels atteint son but illustratif sans nécessiter d'ultérieures spécifications¹⁷⁵. Si l'assertion catégorique prend ici le pas sur la démonstration circonstanciée, c'est aussi parce que la qualité exprimée par le motif adjectival s'applique cette fois à l'intégralité de la classe dénotée par les comparants, sans besoin de distinctions : tous les maniaques sont assujettis à leur vice, tous les coupables sont, peu ou prou, imprudents. Cet exemple s'avère ainsi emblématique pour comprendre l'emploi très avisé que Proust fait de l'expansion relative au sein de la comparaison : outil incontournable lorsqu'il s'agit de viser la précision, l'exactitude du particulier, mais auquel il faut savoir renoncer, quitte à violer la symétrie structurelle de la période, si la mise au jour du rapport analogique est confiée au caractère prototypique et général, voire doxal, du comparant.

Pour en finir avec les variations qui concernent le comparant et qui ne sont pas exclusives de cette sous-classe de comparaisons phrastiques, nous signalerons encore le procédé désormais familier du détachement entre parenthèses de la subordonnée introduite par *comme* – nous ne reviendrons pas ici sur l'effet déjà illustré d'accentuation de la valeur didactique d'un équivalent imagé qui se trouve mis en relief et paraît presque ajouté après-coup par un narrateur soucieux de la clarté de son propos, sinon pour signaler que la présence de l'expansion relative à la suite du comparant contribue à prolonger la rupture rythmique et énonciative provoquée par l'interpolation parenthétique et à retarder ultérieurement le dénouement de l'analogie¹⁷⁶ – et surtout le renversement de l'ordre d'apparition usuel des constituants, le noyau comparant passant en position thématique et figurant volontiers à la tête d'une nouvelle phrase.

L'analyse de certaines réalisations phrastiques complètes à comparant antéposé nous avait déjà permis de mentionner les conséquences majeures qu'entraîne l'adoption de l'ordre marqué pour l'orientation référentielle du rapprochement (l'anticipation du comparant obligeant l'interprète à appréhender d'abord la scène virtuelle servant de repère avant de connaître la situation à laquelle elle se rapporte), pour la mise en relief du comparé, et surtout pour le "déclat" à retardement du dispositif analogique. Le lecteur finit en effet par être pris au piège d'un comparant qui ne cesse de se déployer en des multiples arborescences, qui se donne *a priori* comme pur support illustratif, devant simplement satisfaire à des critères de justesse vis-à-vis de l'idée

¹⁷⁵ Elle se voit renforcée et légitimée ultérieurement par la précision surdéterminante qui suit notre citation : « Ces caractéristiques, qui dans certains moments devenaient aussi saisissantes que celles qui marquent un fou ou un criminel [...] » (loc. cit.)

¹⁷⁶ Ce que permet de constater cet exemple tiré de *La Prisonnière*, où la parenthèse, non nécessaire du point de vue grammatical, contribue à conférer un rythme haché à la phrase (mimant d'ailleurs le désordre angoissant qu'Albertine a mis dans le cœur du héros) et à en dilater les marges à travers l'espacement des constituants nucléaires, ainsi qu'à accentuer la coupure énonciative et le passage du récit au discours extradiégétique ; la scène virtuelle est interpolée au roman sans pour autant s'y mêler : « Que de gens, que de lieux (même qui ne la concernaient pas directement, de vagues lieux de plaisir où elle avait pu en goûter), que de milieux (où il y a beaucoup de monde, où on est frôlé) Albertine – comme une personne qui, faisant passer sa suite, toute une société, au contrôle devant elle, la fait entrer au théâtre – du seuil de mon imagination ou de mon souvenir, avait introduits dans mon cœur ! », III, *PR*, 887.

à véhiculer, et qui paraît néanmoins s'affranchir de cette tâche fonctionnelle et acquérir un statut narratif autonome au fur et à mesure que la représentation s'enrichit de nouveaux détails. Ce sont donc ces caractéristiques saillantes et ces mêmes effets, à la croisée des plans syntaxique et stylistique, que nous retrouvons dans les configurations intermédiaires *P1 comme SN+relative* : l'antéposition du syntagme comparant favorise le déroulement en spirale de l'expansion relative et la narrativisation de son contenu, même si la structure formelle discontinue de la phrase est source à notre avis de légères différences par rapport à la variante phrastique complète. Là, la microfiction évoquée par P2 se développait d'une seule traite et mettait en place une analogie globale, souvent assez lâche, entre des situations qui révèlent leurs points de contact après-coup, une fois reconstruite la trame de correspondances binaires liant les constituants des deux phrases. Ici, la confrontation analogique se construit en deux temps, puisque la pronominalisation du syntagme nominal à droite de *comme* marque une disjonction, une coupure qui, en isolant l'antécédent du relatif, indique d'une part sur quelles entités singulières va porter en première instance le rapprochement, et permet d'autre part de poser le substantif comparant en support, sujet ou objet, auquel va s'ancrer la scène qui prends corps dans l'expansion :

(163) **Comme un officier de mon régiment** qui m'eût semblé un être spécial, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop lointain déjà et mystérieux pour être simplement d'une famille quelconque, et dont j'aurais appris qu'il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes avec qui je dînais en ville, ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et prit sa place dans la région, [...] (III, SG, 393-394)

En constatant l'ampleur du prolongement qui le suit, on s'avise que le pronom relatif exerce ici, d'une façon plus évidente que dans les formes brèves, une fonction de pivot, de cheville ouvrière (et syntaxique) sur laquelle prend appui, pédoncule aussi mince que solide, une caractérisation qui évolue en description extrêmement particularisée de l'individu-repère (malgré l'indétermination référentielle de l'article indéfini, celui-ci ne peut que renvoyer à un être spécifique, connu uniquement du héros-narrateur) et vire rapidement au récit anecdotique, relatant une expérience individuelle ou, comme semblent plutôt le suggérer les verbes à l'imparfait du subjonctif et les marques de la subjectivité, une rêverie inspirée par des données du vécu du héros et dont nous, les lecteurs, ne pouvons évaluer l'efficacité illustrative qu'en la rapportant, par un jeu assez complexe d'inférences, à la situation comparée. Au bout de ce travail inférentiel, nous découvrons en effet que les sinuosités de la relative visent à élucider, après maints virages, un même phénomène de reconnaissance, proche de l'*anagnôrisis* dramatique et ressort éprouvé de bon nombre d'épisodes romanesques (au sens proustien de revirements inattendus et rocambolesques) de la *Recherche*¹⁷⁷. Ce phénomène intéresse au même titre les êtres et les lieux, puisque c'est sur les uns et sur les autres, de façon égale, que l'imagination du héros travaille, creuse des distances imaginaires jusqu'à les transfigurer en objets inatteignables, voire surnaturels,

¹⁷⁷ C'est notamment A. Compagnon qui soutient que la *Recherche* est « est le roman de la reconnaissance, c'est-à-dire le roman du malentendu » (A. Compagnon, « Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours », dans B. Clément, M. Escola (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, disponible sur le site https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm) celui-ci informant les premières étapes du parcours existentiel du héros, avant qu'il ne soit levé lors des moments heureux ou malheureux de reconnaissance ; cette dialectique vaut aussi bien pour les expériences esthétiques que pour les rencontres avec les autres personnages. Nous reviendrons sur le phénomène de la reconnaissance associé à la comparaison dans notre troisième partie, voir *infra*, III^e partie, chapitre 2.

avant de se rendre compte, à la suite du contact décevant avec leur réalité, qu'ils sont en fait pris dans un réseau capillaire de relations (sociales et mondaines pour l'officier imaginaire, spatiales pour le très réel village de Baumont) qui annule toute distance et révèle, du même coup, leur banalité effarante, car il tombent soudain dans l'accoutumance qui les prive de leur mystère, de leur unicité. Une fois de plus, et malgré sa valeur moins fortement restrictive (le substantif est déjà déterminé par le complément du nom), l'expansion relative s'avère le véritable lieu d'éclosion des rapports analogiques et la garantie de la pleine signification de la comparaison, ce qui nous autorise à parler d'un renversement de hiérarchie entre les constituants essentiels et les constituants accessoires dans la phrase de Proust, un complément caractérisant – que les grammairiens rangent parmi les éléments non indispensables de la phrase – étant ici vecteur d'informations fondamentales au niveau prédicatif général et le segment qui recèle le sens de l'énoncé entier¹⁷⁸.

Le rappel des spécificités syntaxiques et stylistiques dérivant de l'antéposition du comparant dans les configurations à expansion relative nous donne l'occasion de rebondir sur la question des affinités entre certaines comparaisons phrastiques proustiennes, se distinguant du prototype par une distribution marquée des constituants et une disproportion flagrante en faveur d'un comparant extradiégétique à statut narratif et le modèle des comparaisons homérique. Cette confrontation a été menée en détail dans la section précédente, et nous étions parvenue à la conclusion que, si l'on peut à bon droit parler d'une ressemblance, ou plutôt d'une présence d'Homère dans les rapprochements de Proust, celle-ci est avérée notamment sur le plan syntaxique (nous relevions en effet une corrélation évidente chez les deux auteurs entre l'anticipation du comparant en début d'énoncé, ou de vers, et l'épanouissement de la scène-repère, prenant l'ampleur d'une représentation d'ordre narratif ou descriptif qui tend à s'affranchir du point de départ diégétique), alors que des différences sensibles affleurent aussi bien au niveau thématique que fonctionnel (les comparants homériques ont toujours une vocation généralisante, relèvent des domaines de la nature ou de la vie quotidienne des hommes et visent à ménager un temps d'arrêt dans la progression du récit épique, un retour temporaire dans un univers familier aux auditeurs).

La raison qui nous pousse à reprendre le fil de nos remarques à ce sujet réside dans un aspect formel mis en avant par les spécialistes d'Homère, et dont nous avons fait aussi mention au moment d'énumérer les traits saillants de ses comparaisons hypertrophiques. On a remarqué en effet que le tableau pittoresque ou le récit en miniature qui se déploient dans l'espace virtuel du comparant, et qui constituent la véritable marque de fabrique de la manière de l'aède, sont moins une partie intégrante de la comparaison – au sens où ils participeraient au dévoilement du rapport analogique – qu'une excroissance venant se greffer sur un

¹⁷⁸ Cet autre exemple permet d'apprécier l'interaction des deux formes phrastiques les plus employées par Proust (*P1 comme P2* et *P1 comme SN+rel*), ainsi que le décalage entre la valeur descriptive, à la limite de l'accessoire, qu'assume l'expansion relative vis-à-vis du substantif comparant (son élision montre que le comparant phrastique est bien formé et acceptable même sans les précisions qui séparent le verbe du sujet) et son importance pour l'échafaudage de l'analogie ; en outre, grâce à un curieux effet de miroir entre la syntaxe et le contenu de l'image, la relative nous amène derrière les coulisses du théâtre et du comparant, car elle donne à connaître la dissimulation et l'impréparation qui se cache derrière la performance impeccable de l'acteur, tout comme le comparant dans son ensemble nous fait pénétrer derrière les coulisses du chagrin du héros : « Néanmoins, **comme un récitant qui devrait connaître son rôle et être à sa place depuis bien longtemps mais qui est arrivé seulement à la dernière seconde et, n'ayant lu qu'une fois ce qu'il a à dire, sait dissimuler assez habilement, quand vient le moment où il doit donner la réplique, pour que personne ne puisse s'apercevoir de son retard**, mon chagrin tout nouveau *me* permet, quand ma mère arriva, de lui parler comme s'il avait toujours été le même » (III, *SG*, 165).

rapprochement déjà achevé, ayant déjà rempli sa fonction figurative, et qui se voit néanmoins amplifié dans le seul but, semble-t-il, de prolonger le plaisir de l'évocation¹⁷⁹. Cette idée d'un noyau comparant construit en deux temps par Homère, présentant d'abord une entité non référentielle, caractérisée parfois de manière succincte et déjà en mesure de servir de pendant au comparé à illustrer, qui va servir ensuite d'embrayeur d'une scène s'étendant sur plusieurs lignes de texte, nous a fait penser à certaines occurrences proustiennes de cette sous-classe, où l'expansion relative, tendant plus nettement vers une fonction appositive ou faiblement restrictive, développe des pistes narratives ou met en place une description hyper-détaillée qui excèdent les besoins purement explicatifs du rapprochement et semblent trahir, outre la recherche pointilliste, voire maniaque de l'exactitude, une certaine délectation de la part de Proust à entretenir son image, à lui infuser de la sève neuve et à faire durer ainsi la jouissance d'un acte à la fois intellectuel et poétique.

C'est donc dans ces cas particuliers, au demeurant assez rares, où l'expansion relative ne fournit pas, sinon de manière marginale, les éléments et les points de contacts à partir desquels se fait jour le rapport analogique, mais développe une représentation extradiégétique (presque) autonome, que les comparaisons de notre auteur se rapprocheraient le plus de celles du poète grec, comme on peut observer en (164), où l'amplification par trois subordonnées relatives emboîtées va jusqu'à intégrer un propos au discours direct, qui n'a dans l'économie de la comparaison (dont le sens global ne serait pas compromis par l'absence de l'expansion) d'autre fonction que de renforcer, via la composante dramatique, l'allure mythique de la scène :

(164) Nous fîmes prendre ce fébrifuge à ma grand-mère et remîmes alors le thermomètre. Comme un gardien implacable à qui on montre l'ordre d'une autorité supérieure auprès de laquelle on a fait jouer une protection, et qui le trouvant en règle répond : « C'est bien, je n'ai rien à dire, du moment que c'est comme ça, passez », la vigilante tourière ne bougea pas cette fois. (II, CG, 595-596)

et surtout en (165), véritable prouesse homérique de Proust :

(165) Et comme cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fouisseuse, qui, pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées, leur perce avec un savoir et une adresse merveilleux le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs, fournisse aux larves quand elles éclore un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé, Françoise trouvait pour servir sa volonté de rendre la maison intenable à tout domestique, des ruses si savantes et si impitoyables que, bien des années plus tard, nous apprîmes que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle fut obligée de finir par s'en aller. (I, CS, 122)

¹⁷⁹ Voir *supra*, p. 362 et l'exemple homérique de la note 85, que nous citons ici dans son intégralité :

Il [Sarpédon] marchait comme un lion des montagnes, qui longtemps
 A manqué de viande ; son noble cœur le pousse
 À chercher des moutons et à entrer dans une bergerie.
 Et même s'il rencontre là des bergers
 Avec des chiens et des épieux veillant sur leurs moutons,
 Il ne veut pas quitter l'enclos sans avoir tenté sa chance ;
 Alors ou bien il saute et attrape une bête, ou bien lui-même
 Il est d'abord frappé par un javelot promptement lancé
 Ainsi son cœur poussait Sarpédon à visage de dieu
 À monter sur le mur pour détruire le parapet. (*Iliade*, Chant XII, vv. 299-309, éd. citée, p. 278)

Bien que nous ayons destiné à un prochain sous-chapitre la discussion des occurrences où le comparant expansé est introduit par un déterminant démonstratif, nous ne pouvions nous abstenir de citer ici cet exemple remarquable – témoignant aussi bien du génie imaginatif, des intuitions fulgurantes qui inspirent les images proustiennes, que de la fermeté, du contrôle qui en gouvernent l’orchestration syntaxique – et qui constitue surtout une mise en œuvre magistrale du patron homérique décrit plus haut. Malgré une certaine affinité thématique – Proust choisissant comme comparant un animal dont il décrit le comportement et la technique de prédation, comme le fait Homère avec le lion, pour ne mentionner que l’exemple le plus connu – les différences sont de taille. Jamais les évocations de l’aède ne versent dans une pareille méticulosité et ne font preuve d’une telle rigueur scientifique, du moment qu’elles mobilisent des connaissances d’univers et des données familières à l’auditoire ; en outre, Homère n’aurait sans doute pas articulé son tableau descriptif sur une construction syntaxique si complexe, préférant à l’édification hypotaxique et à la multiplication des piliers coordinatifs une progression plus linéaire, par segments brefs et juxtaposés. Cependant, ce qu’il nous importe de montrer est la convergence évidente dans le mode de structuration de l’image ; nous avons là, comme dans les poèmes homériques, une comparaison axée sur la mise en rapport des constituants nominaux (la guêpe fousseuse et Françoise), qui aurait déjà atteint son but explicatif après l’apparition du substantif comparant – d’autant plus que l’instruction d’identification immédiate que pose le démonstratif est satisfaite par le participe caractérisant (« observé par Fabre ») et surtout par l’apposition, qui apporte une explicitation hyponymique et sature ainsi la référence du *SN*¹⁸⁰ – et qui pourtant n’en finit pas ; elle s’étire au-delà de l’ordinaire (même pour les standards proustiens) et accueille dans l’empan extensible d’une relative descriptive, cette fois graphiquement et prosodiquement démarquée de son antécédent, une représentation qui tourne bientôt à l’exposé d’entomologie, nourri non par une observation directe de l’insecte de la part de Proust, mais par la lecture des ouvrages de Fabre et de Metchnikoff¹⁸¹.

D’un point de vue strictement fonctionnel, la nécessité d’une telle excroissance, accrochée à la mince cheville du pronom relatif et étayée au fur et à mesure par d’autres couches subordinatives, aux fins de la construction de la comparaison prête à discussion ; il n’est pas exagéré d’affirmer qu’elle risque même de faire obstacle à la compréhension globale de l’analogie, puisque le lecteur qui s’engage dans les replis aussi fascinants que confondants de l’expansion pourrait finalement perdre de vue le cap, et ne pas saisir au bout du parcours que le point commun entre Françoise et la guêpe réside dans un même raffinement dans la cruauté et un même impitoyable sadisme envers leurs victimes, *a fortiori* si leur férocité s’exerce au bénéfice des êtres aimés. Il apparaît alors que cette rallonge descriptive, qui ajoute des informations très pointues mais accessoires à l’établissement de l’image (bien des lecteurs trouveraient sans doute qu’une explication plus concise des mœurs de l’insecte aurait fait l’affaire), n’est pas sans témoigner d’une certaine complaisance de la part de

¹⁸⁰ Contrairement aux exemples que nous discuterons plus loin, où le dispositif de désignation est plus complexe, le déterminant démonstratif présente ici une valeur clairement cataphorique : cela signifie que l’identification de l’entité désignée (« cet hyménoptère ») s’opère à l’intérieur du contexte linguistique, le référent textuel étant à repérer parmi les segments qui suivent le *SN* démonstratif. Nous verrons également plus en détail que le choix du démonstratif par rapport à l’article défini (possible dans notre exemple) permet d’insister sur l’immédiateté et la notoriété de la référence pour le narrateur, et d’adresser en même temps un clin d’œil au lecteur, appelé à partager cette connaissance. Voir *infra*, p. 426-428.

¹⁸¹ Pour plus de détails sur les sources entomologiques de Proust, et sur la nature composite de ce renvoi intertextuel, on se reportera à la notice des commentateurs de la Pléiade, I, p. 1159.

Proust, sensible aux résonances éveillées en lui par « les admirables pages »¹⁸² de Fabre et séduit par l'acuité de ses propres trouvailles analogiques, ainsi que par l'ingéniosité qui préside à leur mise en forme. Une complaisance qui se manifesterait dans cette « lutte scripturale entre la construction et l'expansion »¹⁸³, dans l'abondance et la rigueur des précisions données, ainsi que dans l'impossibilité à sacrifier le plus petit détail, autant de pierres de touche de son aspiration à l'exhaustivité, à la totalité d'une représentation qui, ne l'oublions pas, n'est a priori qu'un comparant, un support explicatif qui revendique néanmoins sa légitimité esthétique et trouve dans sa beauté et dans son exactitude sa propre justification.

Avant de passer au crible les très nombreuses occurrences où le substantif comparant expansé est introduit par un déterminant démonstratif, et dont l'exemple précédent nous a donné un petit avant-goût, il nous reste à observer une dernière variation, qui caractérise à titre presque exclusif cette sous-classe de comparaisons et que nous considérons comme une sorte de passerelle entre les configurations analysées jusqu'ici et celles que nous allons étudier dans la suite de notre commentaire. Une fois de plus, l'écart par rapport au schéma prototypique se fait jour dans le poste du comparant, même si dans ce cas ce ne sont ni sa position, ni son amplification par scissiparité à être concernés, mais sa catégorie grammaticale et la relation sémantique qu'il entretient avec son homologue fonctionnel dans la phrase matrice. En effet, au lieu d'être représenté par un substantif, précédé d'un déterminant défini ou indéfini, le terme auquel s'ancre l'expansion relative correspond à un pronom démonstratif, singulier ou pluriel. Comme tel, celui-ci n'a pas d'autonomie sémantique et référentielle mais assure simplement la reprise anaphorique du contenu lexical et de la fonction de son antécédent, soit le syntagme nominal comparé ; le cadre syntaxique de cette variante peut alors se formuler comme suit : *PI(SNI SVI) comme CELUI/CELLE/CEUX+relative*. Il se trouve donc que les constituants nominaux entre lesquels se noue, en première instance, la relation analogique sont non seulement isotopes – comme il arrivait dans certaines occurrences étudiées précédemment – mais co-référents, c'est-à-dire qu'ils désignent la même entité ou le même concept, ce qui entraîne des conséquences importantes pour l'interprétation de la comparaison et surtout pour le rôle qui échoit à l'expansion. Étant donné qu'elle modifie un pronom démonstratif, « symbole fondamentalement incomplet »¹⁸⁴ et incapable, à lui seul, d'assurer toute tâche référentielle, le statut fortement restrictif et même contrastif de la phrase relative ne fait pas de doute ici : elle apporte en effet les renseignements nécessaires afin que l'extraction d'un élément spécifique, ou bien le découpage d'une sous-classe, si le démonstratif est au pluriel, opérés par le pronom au sein de l'ensemble

¹⁸² On peut juger du prix et de l'importance que Proust accordait à l'image de la guêpe en se rapportant à cette lettre d'octobre 1922, où elle resurgit pour signifier l'imminence de la mort et les efforts de l'écrivain pour continuer à nourrir son œuvre, comme l'insecte ses petits : « Je n'ai plus le mouvement, ni la parole, ni la pensée, ni le simple bien-être de ne pas souffrir. Aussi, expulsé pour ainsi dire de moi-même, je me réfugie dans les tomes que je palpe à défaut de les lire et j'ai à leur égard les précautions de la guêpe fousseuse sur laquelle Fabre a écrit les admirables pages citées par Metchnikoff que vous connaissez certainement. Recroquevillé comme elle et privé de tout, je ne m'occupe plus que de leur fournir à travers tout le monde des esprits l'expansion qui m'est refusée. » (*Corr.*, t. XXI, p. 622-623). Pour un décryptage plus approfondi de l'image, liée notamment à la sphère de la mort, voir A. Le Roux, « La guêpe fousseuse, ou l'imaginaire entomologique de Proust », *BIP*, n. 31, p. 123-130.

¹⁸³ J. Milly, « Phrase, phrases », dans B. Brun (dir.), *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 211.

¹⁸⁴ G. Kleiber, « Les démonstratifs démontrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, n. 51-2, 1983, p. 114.

dénoté par le substantif antécédent débouche sur un résultat recevable du point de vue grammatical et référentiel ; en d'autres termes, la relative garantit un degré de détermination nécessaire et suffisant pour que la nouvelle entité, ou classe, circonscrite par le pronom démonstratif puisse être identifiée et constituer un comparant sémantiquement acceptable. Ainsi, en (166),

(166) tout au plus, à celle-ci [la langue insolite des invertis] quelque loqueteux du quai fera-t-il semblant de s'intéresser, mais pour un bénéfice matériel seulement, comme ceux qui au Collège de France, dans la salle où le professeur de sanscrit parle sans auditeur, vont suivre le cours, mais seulement pour se chauffer. (III, *SG*, 27-28)

le pronom représentant « ceux » fait œuvre de tremplin entre le connu et le nouveau, entre le déjà dit et l'à-dire, puisqu'il assure d'une part la reprise anaphorique du terme « loqueteux », et donc le maintien de la fonction de sujet et de ses traits sémantiques fondamentaux dans la subordonnée comparative, mais il modifie d'autre part sa portée référentielle en introduisant une distinction, en sélectionnant au préalable et en isolant de l'ensemble de tous les loqueteux et badauds qui rôdent sur les quais un petit groupe qui vérifie, ne serait-ce que dans l'univers discursif¹⁸⁵, le procès détaillé ensuite dans l'expansion relative, en l'occurrence le fait de se rendre au Collège de France pour profiter non pas des cours mais du chauffage. Le couplage d'un pronom démonstratif par nature particularisant et d'une expansion qui, telle une loupe ou un objectif zoom, affine et complète cette particularisation, entraînent alors une réduction maximale de l'extension du nom antécédent et, conjointement, une spécification extrême du comparant. Celui-ci, tout en étant toujours dépourvu d'existence, car extérieur à l'espace-temps "actuel" de la diégèse, s'acquitte de sa mission illustrative non pas à travers un « mouvement explicatif généralisant », convoquant la *doxa* ou les connaissances partagées¹⁸⁶, mais à travers une démarche d'exemplification qui joue, voire jongle, subtilement avec le détail réaliste propre au particulier (en attestent ici la mention du Collège de France, la précision pointilliste du cours de sanscrit, pendant concret qui étaie et justifie la métaphore de la « langue insolite » des homosexuels) pour mieux le dépasser et atteindre le rapport commun, le plan du général d'où l'on dégage la loi qui gouverne ici les rapports de force entre les invertis et leurs protégés.

Mais l'action restrictive et contrastive que la relative exerce vis-à-vis du groupe nominal démonstratif dans cette variante a des répercussions autrement importantes pour le fonctionnement et l'existence même de la comparaison. En apportant grâce à sa structure phrastique les compléments caractérisants qui modifient la représentation du pronom, le comparant formé par ce dernier et l'expansion relative est en mesure de cibler une nouvelle référence, soit d'introduire dans le discours une entité autonome et signifiante, puisée, pour ainsi dire, à la même source lexicale du comparé antécédent du pronom, et pourtant différente, faisant état de

¹⁸⁵ M.-N. Gary-Prieur souligne à ce propos que la sous-classe délimitée par le démonstratif et spécifiée par la relative est une « classe discursive », concept sur lequel nous allons revenir dans les pages qui suivent. M.-N. Gary-Prieur, « La distinction d'un élément dans une classe discursive. Étude des GN de la forme un de ces N qui P », dans B. Combettes, C. Schnedecker, A. Theissen (dir.), *Ordre et distinction dans la langue et dans le discours*, Actes du Colloque international de Metz (18,19, 20 mars 1999), Champion, 2003, p. 222.

¹⁸⁶ Formule empruntée à Éric Bordas, qui a montré que chez Balzac l'expansion relative caractéristique dans ce type de constructions à démonstratif s'avère très souvent un moyen d'interpoler au plan du récit « un savoir universel de nature extradiégétique » susceptible de renforcer l'effet de réel et la crédibilité de l'univers fictionnel. É. Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 203-204.

propriétés qui lui sont propres et que le SN de la matrice ne possède pas. Dès lors, la comparaison échappe au risque d'une dérive tautologique, d'une confrontation du même au même, la relative apportant les éléments différentiels qui invalident le rapport de co-référence entre le comparé et le comparant et opèrent la dissimilation nécessaire à la mise en œuvre de la figure :

(167) Même elle donnait une importance particulière à l'S, et en faisait *une sorte de longue queue* qui venait barrer le G, mais qu'on sentait transitoire et destinée à disparaître comme celle qui, encore longue chez le singe, n'existe plus chez l'homme. (IV, AD, 167)

(168) Mais son chapeau de paille laissait voir une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs, et *une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, coulait de son menton.* (IV, TR, 437-438)

Si ces deux comparaisons s'élèvent au-dessus du degré zéro de la pensée qu'incarne la tautologie et sollicitent les facultés imaginatives et cognitives du lecteur, bousculé entre deux représentations qui semblent un instant se recouper (une queue et une queue, une barbe et une barbe) pour ensuite se disjoindre et l'inviter à bien calibrer la balance des similarités et des différences, afin de pouvoir maîtriser l'inconnu (l'écriture de Gilberte, la nouvelle apparence de Charlus) grâce au connu, c'est parce que le cœur de l'analogie se déplace du centre à la périphérie, des constituants nominaux à l'expansion du pôle droit. Dans la phrase relative trouvent place des compléments informatifs qui non seulement sont indispensables à la construction d'un comparant qui fasse sens et donne lieu à une représentation en mesure d'éclaircir le comparé, mais dont on s'avise, à une lecture attentive, que la fonction excède la simple caractérisation pour devenir un vecteur de suggestion¹⁸⁷.

Grâce à un détail minuscule et apparemment anodin, tel la mention des statues des jardins publics affublés d'une barbe de neige en (168), la relative se charge d'une épaisseur insoupçonnée, qui lui vient de ses liens avec le contexte diégétique ; en effet, en amorçant un transfert référentiel voilé entre Charlus et les tritons en marbre, l'expansion caractérisante participe au renforcement du motif de la pétrification lié au vieillissement, à la déchéance physique qui frappe en premier lieu le baron – que nous avons déjà vu, d'ailleurs, mué en Prométhée, ne faisant qu'un avec son rocher lors de la scène de flagellation dans l'hôtel de Jupien – mais n'épargne aucun des figurants de la dernière matinée du roman, statues érodées par le Temps ou gisants gothiques en attente du salut¹⁸⁸. En (167), la particularisation du pronom « celle » permet à Proust d'introduire

¹⁸⁷ Suggérer signifie chez Proust d'une part donner au lecteur tous les éléments pour qu'il puisse parvenir lui-même, au terme de son parcours de déchiffrement, à la découverte des rapports analogiques, sans pour autant les expliquer en toutes lettres, sans « faire comprendre ce qu'[on] veut dire comme on le fait comprendre dans une conversation si on a une conversation géniale » (EA, 269) ; d'autre part, suggérer veut dire aussi profiter de la disponibilité représentationnelle absolue du comparant pour ouvrir des perspectives sur le roman, pour poser les jalons d'épisodes ou de réflexions qui seront développées par la suite, comme il arrive dans cet exemple tiré de l'ouverture de Combray : « Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. » (I, CS, 5).

¹⁸⁸ Cf : « [...] l'habitude [...] était allée s'aggravant de jour en jour, jusqu'à celui où ce Prométhée consentant s'était fait clouer par la Force au rocher de la pure matière » (IV, TR, 417). Lors de la matinée Guermantes, on se souviendra surtout du vieux ministre « ayant l'air d'une réduction en pierre ponce de soi-même », de Basin, qui « n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; » (IV, TR, 594) ou encore de Legrandin « la suppression du rose que je n'avais jamais soupçonné artificiel, de ses lèvres et de ses joues donnait à sa figure l'apparence grisâtre et aussi la précision sculpturale de la pierre. » (IV, TR, 513).

dans l'énoncé une syllepse qui vise d'abord à rétablir le sens propre, concret du mot « queue », employé métaphoriquement dans la matrice pour désigner les jambages de la graphie de Gilberte. Cependant, cet aspect s'avère marginal une fois que l'on saisit la véritable intention de Proust, qui est de présenter ironiquement, grâce au jeu sylleptique, l'éviction probable du S patronymique de la signature de Gilberte – dernier vestige de son ancien statut de « petite Swann » et de ses origines – comme la disparition naturelle d'un membre devenu inutile ; ce faisant, le narrateur suggère avec malice que le processus d'évolution mondaine ayant amené Gilberte, après des années d'ostracisme, à être reçue dans le milieu Guermantes et à en épouser enfin le rejeton a suivi les mêmes principes de l'évolution biologique et a comporté le sacrifice inévitable d'appendices superflus et caduques: la queue chez l'homme, le souvenir encombrant d'un père chez la fille de Swann.

Le grand avantage de cette configuration, qui concentre sa charge figurative à la dernière extrémité du noyau comparant, nous paraît résider en ceci que la corrélation du pronom démonstratif et de l'expansion relative permet à Proust de se tenir adroitement sur la crête de l'identité et de la différence, du connu et du nouveau, d'élaborer des comparaisons qui trouvent dans la reprise anaphorique du comparé, thème de l'énoncé, un point d'ancrage solide, gage de l'homogénéité isotopique et référentielle de la figure, et en même temps l'amorce d'une nouvelle représentation, d'une individualisation qui commence au sein du même et s'achève une fois que la phrase relative a fourni tous les éléments qui posent comme qualitativement autre l'entité nouvelle désignée par l'ensemble du groupe nominal comparant et jettent les bases différentielles indispensables à la confrontation analogique. Or, que se passe-t-il si la caractérisation assurée par la relative ne s'effectue plus à travers la description d'un procès, d'une situation désactualisée mais notoire – que l'on identifie en puisant dans les connaissances d'univers (comme en 167 ou en 168) ou que l'on décode en mettant en jeu des inférences élémentaires (comme en 166) – mais par le biais d'allusions savantes et artistiques, qui en appellent directement aux compétences culturelles des lecteurs ? Étant donné que la combinaison du pronom démonstratif défini, qui prélève, nous l'avons vu, une entité particulière au sein d'une classe, et de la phrase relative qui le modifie ne peut que donner lieu à une désignation spécifique, renvoyant à un référent unique et déterminé, sans possibilité de généralisations ou d'élargissements à d'autres entités, il s'ensuit que dans les exemples ci-dessous le plein épanouissement de la fonction herméneutique et explicative de la comparaison dépendra de la résonance, plus ou moins immédiate, que le contenu de l'expansion aura chez les lecteurs, autrement dit s'ils reconnâitrons la référence culturelle choisie en tant que comparant, ou s'ils seront disposés, le cas échéant, à combler leurs lacunes :

(169) Mais *le silence* qui leur succéda et qui durait déjà depuis très longtemps finit – moins rapidement il est vrai – par m'éveiller de ma rêverie, comme celui qui succède à la musique de Lindor tire Bartholo de son sommeil. (II, CG, 715)

(170) Le rendez-vous qu'elle vous avait proposé, non seulement elle n'y était pas venue et ne s'excusait pas ensuite, mais quelle que fût l'influence qui eût pu faire changer sa détermination, elle se montrait si différente ensuite, qu'on aurait cru que, victime *d'une ressemblance* comme celle qui fait le fond des Ménechmes, on n'était pas devant la personne qui vous avait si gentiment demandé à vous voir, [...] (I, JF, 556)

Seuls les récepteurs partageant avec le narrateur la passion pour le théâtre classique, ayant lu et/ou assisté au moins une fois dans leur vie à une représentation du *Barbier de Séville* de Baumarchais et des *Ménechmes* de Plaute sauront identifier “de quoi parle” le comparant, retrouveront dans leurs souvenirs de spectateurs la qualité spéciale et unique du silence qui éveille Bartholo, du jeu de ressemblances et de quiproquos qui fait l'intrigue de la comédie de l'auteur latin, et pourront ainsi se former, par le biais révélateur de l'analogie, une idée très précise du silence qui indique au héros qu'il est temps de s'arracher à la contemplation des Elstir, et des revirements inopinés qui rendent insaisissable le caractère de Gilberte-Mélusine. Pour les autres, moins férus en la matière, la comparaison risque en revanche de demeurer obscure, ou très peu informative (puisque l'on n'est pas en mesure de démêler la marge de différence entre le comparé et le comparant), et de ne pas atteindre son but, d'autant plus que – comme nous avons déjà remarqué à une autre occasion¹⁸⁹ – les allusions artistiques proustiennes sont le reflet d'une tendance à l'explicitation, contrecarrée aussitôt par un mouvement contraire d'occultation. Que ce soit dans des comparaisons ou à d'autres endroits du texte, le narrateur veille en effet toujours à fournir un nombre d'informations suffisant au décodage de la source et à la compréhension des liens entre l'intertexte et le contexte diégétique qui l'accueille, sans renoncer pour autant à une certaine imprécision, au maintien d'une marge de généralité, ce qui implique l'omission presque systématique de la référence exacte¹⁹⁰.

Ces considérations ouvrent des prospectives intéressantes à propos du « jeu intertextuel »¹⁹¹ que Proust pratique dans le cadre de la comparaison et que nous comptons approfondir dans la section suivante ; pour l'heure, nous avancerons simplement que, outre le souci d'éviter toute pédanterie ou étalage gratuit d'érudition, cet usage allusif particulier des références culturelles révèle surtout le type de relation que Proust, par le biais des instances imaginaires du narrateur et du narrataire, aspire à construire avec ses lecteurs : un lien de connivence et de complicité noué d'égal à égal (« mon semblable, mon frère », dirait Baudelaire), qui ne lui empêche pas d'adopter à maintes occasions des postures de pédagogue ou de moraliste, mais qui se fonde sur l'illusion (ou sur la simulation ?) d'un partage et d'une compréhension totale¹⁹². Si le narrateur se passe donc d'ajouter dans la phrase relative le titre ou le nom de l'auteur des pièces en question, c'est parce qu'il s'adresse à un narrataire créé à son image, issu de la même extraction sociale et culturelle, pour qui de telles précisions s'avèreraient superflues et qui n'a donc aucune difficulté à identifier l'allusion, ni à saisir le rapport analogique qui l'unit au comparé.

¹⁸⁹ Voir *supra*, p. 258.

¹⁹⁰ Voici un autre exemple très éloquent à ce propos : « Par moment, dans les passages qu'elle jouait le plus souvent, où elle avait l'habitude de faire telle réflexion qui me paraissait alors charmante, de suggérer telle réminiscence, je me disais : “Pauvre petite”, mais sans tristesse, en ajoutant seulement au passage musical une valeur de plus, *une valeur en quelque sorte historique et de curiosité, comme celle que le tableau de Charles I er par Van Dyck, déjà si beau par lui-même, acquiert encore du fait qu'il est entré dans les collections nationales, par la volonté de Mme du Barry d'impressionner le Roi.* » L'évocation du tableau et des dessous ayant entraîné son acquisition est minutieuse (Proust avait noté dans un brouillon de vérifier l'anecdote chez les Goncourt, voir IV, var. a, p. 1089 et la note des commentateurs à la même page), mais une ambiguïté demeure malgré les précisions, car Van Dyck a peint plusieurs tableaux de Charles I, et le narrateur omet soigneusement le titre de celui acheté par la du Barry.

¹⁹¹ Formule empruntée à l'ouvrage d'A. Bouillaguet, *Proust et le jeu intertextuel*, Éditions du Titre, 1990.

¹⁹² Nous verrons plus loin que cette simulation de connivence s'observe plus particulièrement lorsque le substantif comparant amplifié par la phrase relative caractérisante est introduit par un déterminant démonstratif, et que dans la structure actancielle de l'expansion figure le pronom déictique inclusif *nous*, voir *infra*, p. 420-421 et p. 433-438.

La présence du pronom démonstratif en lieu et place du substantif dans le poste du comparant entraîne ainsi des effets stylistiques et énonciatifs intéressants, touchant non seulement au fonctionnement global de la comparaison, oscillant davantage entre identité et différence, entre particulier et général, mais aussi à sa réception de la part des lecteurs, autant de problématiques sur lesquelles nous nous pencherons en étudiant les occurrences de notre prochain sous-chapitre.

2.2.1 *PI comme UN DE CES N qu-P* : comparaison et exophore mémorielle

Ce nouveau volet de notre commentaire est consacré à une configuration particulière, qui relève formellement du groupe des comparaisons phrastiques à expansion relative mais qui, au vu de son fonctionnement très complexe, à l'articulation des plans sémantique, énonciatif et stylistique, ne peut pas à notre avis être assimilée aux cas analysés jusqu'ici, ni être considérée à l'instar d'une simple variante qui introduirait des modifications dans la morphologie du syntagme nominal comparant ; elle mérite au contraire un traitement à part, d'autant plus que les réalisations recensées dans le corpus proustien sont très nombreuses et ouvrent des pistes de réflexion fécondes pour notre travail. Un exemple canonique, tiré du second volume de la *Recherche*, nous permettra d'entrer en contact avec cette nouvelle structure et d'observer surtout les changements qui affectent le cadre syntaxique, plus précisément le poste du comparant :

(171) Et ainsi l'espoir du plaisir que je retrouverais avec une jeune fille nouvelle venant d'une autre *jeune fille* par qui je l'avais connue, *la plus récente* était alors **comme** une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce. (II, *JF*, 245)

Dans toutes les occurrences étudiées précédemment, le repère virtuel mis en regard du comparé était constitué par un nom commun, déterminé par un article défini ou indéfini et prolongé par une expansion relative à valeur caractérisante ; ici, le comparant se construit autour d'une tournure plus complexe, marquée par ce que l'on appelle parfois une « structure déterminative discontinue »¹⁹³ : l'indéfini *une* ne précède pas immédiatement le substantif support de la subordonnée, mais est suivi de la préposition simple *de*, introduisant un groupe nominal composé d'un déterminant démonstratif pluriel et d'un nom expansé par une phrase relative. En creux de cette présentation quelque peu technique, les lecteurs férus de romans réalistes auront sans doute vu se profiler une construction familière et un fait de style qui, bien que très répandu dans la prose narrative de la seconde moitié du XIX^e siècle, mérite tout particulièrement l'appellation de balzacisme¹⁹⁴, tant son emploi dans la *Comédie humaine*, tous romans confondus, est exhibé et sa récurrence systématique. Le fait qu'un tour syntaxique si marqué d'un point de vue diachronique, dont l'occurrence coïncide avec un moment précis de

¹⁹³ É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », *BIP*, n. 35, 2005, p. 131.

¹⁹⁴ À la suite des réflexions de G. Genette (*Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 85), A. Bouillaguet montre bien dans son ouvrage la différence entre un « balzacisme » et un « balzaquème » : alors que ce dernier constitue une performance particulière, un fait de style original que l'on identifie d'emblée comme typique de Balzac, le balzacisme est une formule qui revient à plusieurs reprises et est construite sur un modèle syntaxique schématisable, à partir duquel on peut engendrer d'autres formules du même type ; ainsi, l'appellation « Lady Esther Stanhope, ce bas-bleu du désert » se laisse réduire au cadre *X, cet Y de Z* et constitue dès lors la base fixe de nombreuses tournures analogues. L'habileté de Proust pasticheur consiste donc aussi en sa capacité de détecter et de s'approprier la structure syntaxique d'un balzacisme pour la reproduire ensuite dans ses propres textes, de manière déclarée ou involontaire. Voir A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, op. cit., p. 165.

l'histoire de la langue et de la littérature française¹⁹⁵, apparaît encore à une époque postérieure, et sous la plume d'un auteur considéré comme l'un des grands innovateurs du genre romanesque, nous rend un témoignage important de la fortune du courant réaliste, mais apporte surtout de l'eau nouvelle, de source stylistique, au moulin de la thèse, défendue entre autres par Antoine Compagnon, d'un Proust à cheval « entre deux siècles »¹⁹⁶, inaugurant une nouvelle ère du roman et tributaire en même temps, aussi bien d'un point de vue formel qu'historique, d'un héritage balzacien et d'une conception somme toute traditionnelle du genre, qu'il a fortement contribué à ébranler (sans afficher pour autant d'intentions programmatiques en ce sens) mais de laquelle il n'a, au fond, jamais souhaité se démarquer.

Si donc le recours abondant à cette structure « tire » Proust vers le siècle précédent et met en lumière une certaine « dix-neuvièmeté » de son écriture, ainsi que sa dette, y compris stylistique, vis-à-vis d'un Balzac à la fois admiré et critiqué, ce n'est jamais d'un simple emprunt, ou d'un pastiche plus ou moins volontaire qu'il s'agit. Ce que Proust glane dans le réservoir de la tradition n'est jamais assimilé tel quel, mais passe à travers un processus d'appropriation personnelle, un travail de déformation et remaniement en accord avec ses exigences expressives et esthétiques, et le stylème qui nous occupe ici ne fait pas exception à ce propos ; les travaux d'Eric Bordas, sur lesquels nous nous appuyons tout au long de cette section¹⁹⁷, ont bien montré les écarts et les originalités qui éloignent la pratique proustienne de la configuration-type, balzacienne, de la tournure, surtout en ce qui concerne la tendance bien connue à l'amplification hypertrophique de la scène esquissée dans la phrase relative et, point capital dans notre perspective, l'alliance de ce syntagme déterminatif discontinu à la figure de la comparaison.

Afin de bien pouvoir saisir les implications énonciatives et les effets de sens qui découlent de l'intégration de la locution *UN DE CES N qu-P* dans le poste du comparant, il s'avère nécessaire d'approfondir la description par trop rapide que nous avons donnée plus haut et d'analyser pas à pas, segment par segment, comment s'articule le processus de désignation complexe, à la croisée du général et du particulier, qui aboutit à la construction de l'entité-repère du rapprochement. Nous commencerons par noter que l'opération de prélèvement d'un élément particulier, non spécifié et non identifiable, instruite par l'indéfini *un* est explicitée et mise en valeur par la combinaison du déterminant à la préposition *de*, dont le sémantisme permet d'exprimer à la fois la localisation et l'extraction de l'élément unique dans et (hors de) sa classe d'appartenance¹⁹⁸ ; cependant, la sélection n'a pas tout à fait la même portée, puisque l'ensemble de départ ne coïncide pas avec l'intégralité de la classe circonscrite par le nom (*un N* signifiant en effet un item X appartenant à la catégorie N), mais avec la sous-catégorie délimitée par le groupe nominal démonstratif *CES N* et caractérisé par l'expansion relative. Cela signifie alors que, pour reprendre l'exemple cité plus haut, le narrateur proustien

¹⁹⁵ Bordas reconnaît en effet dans la structure UN de CES N qu-P un « stylème dix-neuviémiste », en entendant par stylème un fait de style qui n'est pas simplement un repère descriptif mais est « nécessairement inscrit dans la diachronie d'une époque et d'un état de la langue », ce qui invite à s'interroger sur l'apparition d'une certaine structure à un certain moment de l'histoire littéraire. Voir É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », *L'Information Grammaticale*, n. 90, 2001, p. 32.

¹⁹⁶ Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.

¹⁹⁷ Il s'agit en particulier des deux articles déjà cités, « Un stylème dix-neuviémiste » de 2001 et surtout l'étude sur « Proust et l'exophore mémorielle » de 2005.

¹⁹⁸ Voir D. Hochart, « Être de ces n qu- p dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », *L'Information Grammaticale*, n. 109, 2006, p. 55-57.

choisit comme comparant une variété de roses (quelconque) isolée non pas de la catégorie générale des variétés de roses mais du sous-groupe découpé par la subordonnée relative, soit « ces variétés de roses que l'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce » ; or, comme l'a souligné Gary-Prieur¹⁹⁹, ce sous-groupe n'est pas préconstruit et n'existe pas, en tant que tel, dans le lexique, mais s'avère un pur produit du discours, le résultat d'un processus de catégorisation subjective et de construction de la désignation dont on saisira mieux les contours une fois rappelées les bases du fonctionnement sémantique du déterminant démonstratif.

En tant qu'actualisateur défini, le démonstratif véhicule un sens instructionnel similaire à celui des formes *le/la/les* : il désigne une entité déjà présente dans la situation discursive, que les locuteurs identifient soit en s'appuyant directement sur le contexte extralinguistique – l'article est alors en emploi déictique et se double éventuellement d'une valeur ostensive, si l'émetteur accompagne sa parole d'un geste de monstration – ou bien en se reportant au contexte linguistique, le démonstratif reprenant anaphoriquement un référent déjà évoqué. Cependant, contrairement à l'article défini, qui postule l'unicité existentielle du référent et soumet son identification à la prise en considération préalable du signifié du substantif en langue²⁰⁰, le caractère fondamentalement déictique du démonstratif le rend capable d'effectuer une désignation directe et indépendante du sens du nom ; autrement dit, il est possible de reconnaître le référent visé même dans les cas où le locuteur choisit d'employer un terme différent ou impropre (« ce château » pour signifier une maison en piètre état), car l'interprétation est toujours liée à la situation d'énonciation. C'est pourquoi le démonstratif est l'outil par excellence de la référenciation spécifique, ainsi qu'un « opérateur d'individualisation »²⁰¹ entraînant un effet de mise en relief : l'objet désigné n'est pas un élément quelconque de la classe N mais un N particulier que le locuteur a identifié et veut faire saillir par rapport aux autres de la même espèce, en même temps qu'il appelle son interlocuteur à le distinguer à son tour²⁰².

Toutefois, le syntagme nominal démonstratif ne suffit pas, à lui seul, pour satisfaire cette instruction de distinction, du moment que la désignation n'exprime pas les propriétés qui rendent le référent effectivement identifiable et justifient de surcroît que le locuteur présente sa spécificité comme une évidence, tâche qui revient alors à la suite du discours et, en l'occurrence, à l'expansion relative. Celle-ci vient donc saturer l'incomplétude constitutive du démonstratif grâce à l'apport d'informations de nature caractérisante, lesquelles jouent un rôle discursif différent selon que le syntagme nominal introduit par le démonstratif est au singulier

¹⁹⁹ M.-N. Gary-Prieur, « La distinction d'un élément dans une classe discursive. », art. cit., p. 221-222.

²⁰⁰ La *Grammaire Méthodique du français* décompose l'instruction sémantique donnée par l'article défini en trois étapes : « a) Le récepteur doit prendre en considération le signifié de l'ensemble formé par le nom et son expansion éventuelle ; b) puis, dans l'espace référentiel constitué par la situation de discours, le contexte ou le savoir qu'il partage avec l'émetteur, c) il doit effectuer la saisie (selon que l'article est singulier ou pluriel) des référents qui sont les seuls à correspondre au signalement donné en a) » (*op. cit.*, p. 154). C'est pourquoi les exemples données entre parenthèses en (a) par Gary-Prieur ne sont pas acceptables, le terme « truc » étant trop vague pour permettre l'identification univoque d'un objet, comme le postule l'article défini : « (a) Donne-moi l'éponge (*le truc/le truc qui est là, à côté de la craie) ; (b) Donne-moi cette éponge (ce truc/ça) ». M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰¹ M.-N. Gary-Prieur, « GN démonstratifs à référence générique : une généralité discursive », *French Language Studies*, n. 11, 2001, p. 223.

²⁰² Gary-Prieur insiste fortement sur la dimension conative du déterminant démonstratif, à travers laquelle le locuteur inscrit l'interlocuteur au sein du discours et le prend à partie en l'invitant à identifier le référent en question. Selon la linguiste, le sens instructionnel du démonstratif peut être défini en trois moments : « Ce N : je désigne x [pp. je a identifié x] ; je catégorise x comme N ; je attire l'attention de tu sur X [→ tu doit identifier x] ». M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, *op. cit.*, p. 69.

ou au pluriel. Dans le premier cas, l'expansion ajoute des détails pouvant faciliter le repérage d'un référent déjà particularisé, indépendamment de la relative, laquelle n'influence donc pas son extension²⁰³ ; si au contraire le démonstratif est au pluriel, la subordonnée assume un poids bien plus grand en ce qu'elle autorise une interprétation non pas spécifique du référent visé, liée au contexte situationnel, mais générique et permet surtout la constitution, par contraste, d'une sous-classe extraite de la classe lexicale désignée par le substantif. Reprenons maintenant l'exemple proustien du début, « [...] la plus récente était alors comme une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce », et concentrons-nous sur le syntagme nominal démonstratif ; en l'absence d'expansion, le sens déictique du déterminant impliquerait la présence effective, dans la situation d'énonciation où se situe le narrateur, de plusieurs variétés de roses, que ce dernier serait en train de regarder, ou de montrer, mais qui resteraient non identifiables pour les lecteurs, qui évidemment ne partagent pas le même univers de référence. La relative infléchit en revanche la désignation dans le sens d'une abstraction et d'une généralisation, puisque la caractérisation qu'elle apporte est dissociée des contingences spatio-temporelles (nous allons revenir plus bas sur la fonction du présent achronique) et est susceptible de faire apparaître dans le discours une sous-espèce (« ces variétés de roses qu-P... ») dont les items singuliers possèdent tous la propriété décrite. Elle s'avère alors à la fois un opérateur de spécification et de généralisation : les renseignements qu'elle fournit précisent les contours du référent, mais l'objet construit n'est pas spécifique, car il renvoie à un ensemble.

Cependant, les linguistes ont insisté sur le fait qu'il s'agit dans ce cas d'une « généralité restreinte »²⁰⁴, et ce pour deux raisons ; d'une part, le GN démonstratif vise une sous-classe d'un type bien précis, circonscrite de façon plus ou moins détaillée par la relative²⁰⁵, et non la classe lexicale du substantif dans sa globalité ; d'autre part, comme le signale Gary-Prieur, « la généralité construite par les groupes *ces N qui P* est [...] tout naturellement orientée vers la particularité d'un discours »²⁰⁶, car la sous-catégorie isolée par le déterminatif discontinu n'est pas répertoriée dans le lexique (la « variété de roses qu-P » n'est pas une sous-espèce naturelle, au même titre que « Rosier des chiens ») mais naît dans le discours, au fur et à mesure que la phrase relative déroule son contenu. Par conséquent, en tant que « classe discursive », en tant que fait de parole et non de langue, la catégorisation effectuée au moyen de la structure *UN DE CES N qu-P* s'avère foncièrement subjective, car c'est l'énonciateur, et dans notre cas le narrateur, qui – en fonction de ses intentions communicatives, et en puisant dans le lot de ses connaissances ou expériences – construit la sous-catégorie dont fait partie l'élément unique que prélève l'article indéfini.

Ces éclaircissements nous permettent maintenant de mesurer toute la complexité de cette tournure, et

²⁰³ Voir l'évocation de Charlus : « [...] car ce à quoi me faisait penser *cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé*, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme ! »

²⁰⁴ M.-N. Gary-Prieur, « La distinction d'un élément dans une classe discursive. », art. cit., p. 220.

²⁰⁵ Il apparaît néanmoins que le contenu informatif de la relative doit être toujours suffisamment détaillé pour que la sous-classe délimitée renvoie effectivement à des objets reconnaissables ; si dans notre exemple proustien la comparant avait évoqué « ces variétés de roses qu'on achète chez la fleuriste », la désignation dans son ensemble aurait été trop vague et l'instruction de distinction véhiculée par le démonstratif aurait échoué. Décidément, la linguistique apporte en l'occurrence de l'eau au moulin proustien, puisque les phrases relatives de cette configuration se doivent d'être longues pour être significatives !

²⁰⁶ M.-N. Gary-Prieur, « La dimension cataphorique du démonstratif. Etude de constructions à relative », *Langue française*, n. 120, 1998, p. 47.

surtout le va-et-vient incessant qu'elle ménage entre les plans du général et du particulier, aspect crucial pour comprendre les effets et les avantages de l'intégration d'une tel mode de désignation au sein de la comparaison : si le démonstratif *CES* « représente un mouvement de généralisation à partir d'une expérience particulière », laquelle nourrit le contenu de la relative, l'article indéfini *UN* marque quant à lui « un mouvement de particularisation à partir de l'objet précédemment construit »²⁰⁷ ; cela signifie donc que l'interprétation d'un comparant coulé dans ce moule déterminatif discontinu devra prendre en compte trois moments, suivant une sorte de boucle qui s'ouvre sur le particulier (l'extraction d'un objet spécifique : *un*), transite par le général (l'explicitation de la sous-classe à laquelle appartient l'élément isolé : *de ces N*) avant de se refermer sur un particulier issu de la restriction opérée par la relative *qu-P* et construit subjectivement par le locuteur, sur la base de compétences et d'un bagage expérientiel que l'interlocuteur est appelé à reconnaître et à partager. Ainsi décodé, le fonctionnement sémantique et syntaxique du dispositif met en valeur une dimension plus rhétorique et pragmatique, liée à la relation de connivence, effective ou supposée, qui s'instaure entre les instances discursives et qui est l'effet du changement de modalité entraîné par l'emploi du présent atemporel dans la relative. Nous n'avons pas assez insisté plus haut sur le fait que l'émergence d'une valeur générique associée au démonstratif pluriel dépend en première instance de la nature du verbe de l'expansion rattachée au GN ; tout en étant événementiel, c'est-à-dire qu'il décrit un évènement et non une propriété définitive²⁰⁸, celui-ci extrait, voire ab-strait, le procès évoqué de l'unicité de la situation d'énonciation et le dote au contraire d'une validité omnitemporelle, le présent suggérant que le comportement décrit par la relative est susceptible de se reproduire à l'identique à toutes les époques et concerne à titre égal tous les membres de la sous-classe. De ce fait, « la généralité est atteinte à travers la particularité par la répétition de situations empiriques »²⁰⁹ et le repère caractérisant affiche clairement son caractère virtuel, conçu exprès non pour représenter, pour décrire une réalité factuelle, mais pour (dé)montrer, pour renvoyer à une représentation qui se situe à l'extérieur de l'environnement textuel et référentiel.

L'emploi du présent achronique produit alors une fracture entre la désignation nominale (*UN de CES N*), ancrée dans la situation diégétique, et la détermination par une phrase relative posée hors-temps qui modifie radicalement le fonctionnement du démonstratif. Les arguments avancés par Eric Bordas dans les travaux cités ont bien montré que le rapport unissant le GN à son expansion n'est pas de type cataphorique mais exophorique, c'est-à-dire que le repérage du référent visé ne se fait pas en s'appuyant sur des éléments fournis par le contexte linguistique, mais en se reportant à l'environnement extralinguistique ; si donc le déterminant démonstratif accomplit toujours un acte de monstration, tourné vers l'extérieur, le présent d'abstraction indique en revanche que cet extérieur coïncide non pas avec ce qui se trouverait dans le voisinage immédiat des locuteurs, comme il arrive dans les cas d'exophore proprement dite²¹⁰, mais avec « les zones de

²⁰⁷ M.-N. Gary-Prieur, « La distinction d'un élément dans une classe discursive. », art. cit., p. 230.

²⁰⁸ Une prédication attributive du type « [...] comme ces variétés de roses qui sont rouges » ne serait pas jugée comme signifiante et donc acceptable, car elle évoque une qualité inhérente de l'objet et non l'expérience subjective qu'ont les interlocuteurs de cet objet, à laquelle fait appel le démonstratif. Voir D. Hochart, « « Être de ces n qu- p dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », art. cit., p. 55 et M.-N. Gary-Prieur, *ibid.*, p. 227.

²⁰⁹ M.-N. Gary-Prieur, « La dimension cataphorique du démonstratif. Etude de constructions à relative », art. cit., p. 46.

²¹⁰ L'exemple classique d'exophore étant réalisé par un énoncé comme « Passe-moi ce stylo », que le locuteur émet en s'adressant à un interlocuteur qui se trouve dans la même pièce et reconnaît le stylo en question.

connaissance passées du locuteur, telles qu'elles sont actualisées par le moment de l'énonciation »²¹¹, avec un espace mémoriel imaginaire où s'inscrit un savoir que l'on suppose commun aux deux partenaires du discours. C'est pourquoi Bordas propose de rebaptiser la structure *UN DE CES N qu-P* « exophore mémorielle » : la désignation discontinue est exophorique, dans la mesure où elle renvoie à un objet extradiscursif, mais ce dernier n'est pas présent ou identifiable dans le contexte situationnel immédiat car il se situe dans un ailleurs abstrait, d'ordre culturel ou affectif, partagé par les locuteurs. Par conséquent, l'identification de la sous-catégorie de notre exemple proustien, « ces variétés de roses que l'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce », et *a fortiori* l'appréciation de sa justesse en tant que comparant et point de repère explicatif, présuppose que la représentation, puisée par le narrateur dans ses connaissances botaniques et posée dès lors comme une évidence, réactive chez ses lecteurs les mêmes connaissances et s'avère donc tout aussi familière, ce qui revient à mettre en place une « scénographie de connivence »²¹² qui redouble, comme nous allons le voir, la valeur illustrative et/ou persuasive de la comparaison.

Les visées que permet d'atteindre la structure désignative de l'exophore mémorielle sont donc multiples, à la fois sur le plan sémantique (oscillation constante entre le général et le particulier, valorisation d'un élément unique conjointement à l'affirmation de son appartenance à un ensemble plus vaste) et rhétorique (construction d'une complicité effective ou simulée entre le narrateur et les lecteurs, dramatisation de l'énonciation, possibilité d'attribuer à une expérience individuelle un semblant d'universalité, alternance de la voix du sujet et de la voix de la *doxa*²¹³), et résultent toutes d'un fonctionnement linguistique très complexe, que nous avons cru indispensable de retracer dans ses articulations majeures, afin de mieux pouvoir mesurer maintenant les répercussions de son imbrication dans notre figure.

Dans son étude consacrée à la présence de l'exophore mémorielle dans la prose proustienne, Éric Bordas considère l'enchâssement de la configuration discontinue au sein de la comparaison comme une « originalité idiolectale »²¹⁴ de l'écrivain, à l'instar d'autres manifestations – telles que l'étirement de la notation fictionnelle ou la multiplication des niveaux de représentation dans la relative – témoignant du processus d'appropriation et de réinvention du tropisme balzacien de la part de Proust. Parmi les pistes interprétatives proposées pour mieux cerner les tenants et les aboutissants d'une combinaison de procédés scripturaux que Balzac, de son côté, ne pratiquait guère, Bordas souligne notamment les affinités structurelles et rhétoriques qui lient l'exophore et la comparaison : elles s'articulent sur un cadre syntaxique binaire, qui associe au sein d'une même alliance, « à la fois rythmique et intellectuelle »²¹⁵, des éléments relevant de sphères sémantiques et énonciatives hétérogènes (actuel et mémoriel, général et particulier, connu et inconnu) ; en outre, elles partagent une même visée, tour à tour démonstrative et explicative, qu'elles atteignent à travers la sollicitation d'une image, d'une représentation intellectuelle, dans le cas de la comparaison, ou affective, enracinée dans le souvenir dans le cas de l'exophore.

²¹¹ É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », art. cit., p. 33.

²¹² *Ibid.*, p. 40.

²¹³ Pour un approfondissement de tous ces aspects, et en particulier sur la question du « bluff énonciatif » sur lequel se fonde la configuration exophorique, et que nous observerons également dans nos comparaisons, on se reportera aux travaux de Bordas déjà cités.

²¹⁴ É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », art. cit., p. 146.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

Ces remarques sont très justes, et ont constitué un arrière-plan précieux pour nos propres observations, mais elles ne font qu'effleurer la complexité et la richesse du phénomène, sans tirer au clair les raisons stylistiques et esthétiques profondes qui motivent ce couplage et en expliquent aussi la grande fréquence chez Proust ; pour ce faire, il nous semble indispensable de s'interroger sur l'influence que les deux structures exercent l'une sur l'autre et – dans notre perspective – sur les ressources que le dispositif exophorique apporte en plus à la comparaison et à la mise en œuvre du processus figuratif qui lui est propre. Les spécificités sémantiques et énonciatives découlant du mode de désignation discontinue, telles que nous les avons exposées plus haut, nous portent à croire en effet que l'avantage majeur de l'exophore réside en ce qu'elle renforce, voire exhibe, certains mécanismes qui sont au cœur du fonctionnement textuel de la comparaison chez Proust, et notamment sa dimension à la fois cognitive et affective, la tension qui sous-tend une représentation visant en même temps le général et le particulier, ainsi que l'aspiration à l'intelligibilité absolue de l'image, ce dernier aspect présupposant la construction d'une entente, d'une relation de complicité avec les lecteurs que l'exophore contribue à dévoiler.

Nous allons donc soumettre ces hypothèses à l'épreuve des exemples recensés au fil des pages proustiennes, que nous présenterons en suivant exceptionnellement un ordre inverse par rapport à celui qui a structuré les sections précédentes de notre commentaire. Notre point de départ sera non pas la forme canonique mais les variantes, ou plus exactement les réalisations qui constituent des alternatives moins significatives et moins récurrentes sous la plume de Proust, parmi lesquelles figure aussi, à notre surprise, le patron balzacien *UN DE CES N qu-P*. Proust opte en effet le plus souvent pour l'élimination de l'article indéfini et préfère à la structure développée du stylème la version abrégée *CES N qu-P*, que nous considérerons donc comme le véritable prototype d'exophore mémorielle proustienne couplée à la comparaison. Les occurrences que nous allons commenter en premier ne s'éloignent donc guère de la configuration de base, et même les variations morphologiques concernant tel ou tel des constituants sont moins la marque d'une innovation proustienne que le signe d'une versatilité, d'une souplesse de la structure déjà reconnue par la tradition²¹⁶. Cela n'empêche néanmoins de distinguer certaines spécificités, ayant trait par exemple à la portée de la phrase relative caractéristique et à la mise en place de la configuration énonciative dans l'exophore, qui excèdent le modèle classique et l'enrichissent, dans la mesure où le tour n'est pas simplement reproduit, calqué tel quel d'après le moule réaliste, mais pleinement assimilé à un style, intégré à une esthétique et, ce qui est important pour nous, mis au service des visées figuratives et heuristiques de l'analogie.

Penchons-nous donc tout d'abord sur les quelques cas où le comparant épouse le cadre syntaxique complet du déterminant discontinu et remplit sa fonction désignative à l'issue des deux étapes simultanées d'extraction et réinsertion du particulier dans la sous-classe construite par la relative :

(172) *elle [la figure du duc de Guermantes] était rongée **comme** une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail.* (IV, TR, 594)

(173) Mais les noms présentent des personnes [...] *une image confuse* qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont *elle est peinte uniformément **comme** une de ces affiches, entièrement*

²¹⁶ Sur ce point, on se reportera à l'exemplaire très riche fourni par Bordas dans son article de 1998, où nous constatons une palette assez ample de variations apparaissant déjà sous la plume de Balzac et d'autres auteurs réalistes. Voir É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », *passim*.

bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. (I, CS, 380)

(174) Et le nom de *Guermantes* d'alors est aussi **comme un de ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz** : quand j'arrive à le crever, à en faire sortir ce qu'il contient, je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité. (II, CG, 312)

Ces réalisations s'avèrent pleinement conformes au modèle dix-neuviémiste et nous permettent notamment de constater à quel point la tournure exophorique complexifie l'interprétation du comparant et l'élaboration de la représentation mentale qu'il sollicite, surtout si l'on repense aux exemples de la section précédente, bâtis sur le schéma simplifié *PI comme SN+relative*. Là, le lecteur repère immédiatement les deux instances entre lesquels se noue le rapport analogique ; même s'il doit attendre que l'expansion relative, soit-elle restrictive ou descriptive, ait déroulé ses compléments et achevé son œuvre de caractérisation du comparant, le syntagme nominal simple opère néanmoins une désignation directe, plus ou moins précise, et introduit d'emblée dans le discours l'objet particulier auquel est confronté le comparé. Ici, la construction binaire du déterminant reflète, au niveau syntaxique, les deux temps du travail inférentiel que l'interprète doit fournir avant de pouvoir identifier l'entité-repère ; en effet, si l'article indéfini isole et met en valeur l'élément unique qui va constituer le pendant du comparé diégétique, et axe de la sorte le rapprochement sur la mise en regard de deux particuliers, l'identification de ce particulier, et *a fortiori* la pleine compréhension de l'analogie, n'est possible qu'à travers un détour par le général, une fois qu'il a été replacé dans l'ensemble composite dont il est issu, ensemble que le SN démonstratif pluriel délimite de façon incomplète et qui se précise au fur et à mesure que la relative déploie son contenu. Ainsi, nous ne pouvons nous représenter l'exemplaire unique de belle tête antique au travers duquel se profile la figure rongée par le temps du Duc de Guermantes, ou bien d'affiche colorée ou de ballon de gaz qui éclairent la nuance et la teneur spéciale d'un nom, qu'après être revenus à la sous-classe qui les contient et leur avoir attribué, par transitivité, les traits qui définissent cette sous-classe et que la relative a mis au jour.

Nous avons souligné dans la description linguistique du début que la combinaison de la détermination démonstrative, gardant toujours son sens déictique et son instruction de distinction, et d'une expansion caractérisante au présent atemporel permet au narrateur proustien de poser les réalités qu'il évoque et les catégories qu'il découpe – et qui, rappelons-le, sont de matrice subjective et émanent de son propre bagage encyclopédique et/ou expérientiel – comme ayant la valeur d'« une évidence connue »²¹⁷ et, par conséquent, partagée, sollicitant des images immédiatement disponible et évocatrices car relevant du « passé de l'esprit »²¹⁸ des lecteurs. Cette « présupposition de connaissance »²¹⁹ inscrite dans la structure linguistique de l'exophore constitue à notre avis un enjeu capital pour la comparaison, car elle en détermine la réussite à la fois en tant qu'acte de figuration et en tant qu'outil rhétorique d'argumentation : puisque le comparant est, par définition,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁸ T. Fraser, A. Joly, « Le système de la *deixis*. Esquisse d'une théorie de l'expression en anglais », cité par É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », art. cit., p. 134.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

l'élément mieux connu à l'aune duquel on appréhende le comparé, et que la tournure exophorique vise précisément à accentuer la familiarité des représentations abstraites tenant lieu de comparant, en les présentant comme issues d'un savoir commun, le recours à cette structure permet au narrateur d'emporter haut-la-main l'adhésion de son narrataire et, par-dessus son épaule, des lecteurs²²⁰, interpellés par un repère qui leur parle, qui touche directement les cordes de leur passé, de leur mémoire culturelle et affective, et qui, parce qu'il convoque justement des référents connus, les amène à reconnaître la justesse et la pertinence du rapprochement. Il s'ensuit alors que l'efficacité illustrative et le pouvoir herméneutique de la comparaison dépendent ici – et à un degré bien plus fort que dans les autres formes analysées, car c'est la configuration exophorique même qui l'impose – de la construction de cet espace de "co-mémorialité" et de complicité entre le narrateur et ses lecteurs, puisque l'immédiateté référentielle, et le déclic imaginatif que la désignation complexe opérée par le comparant aspire à produire, ne sont tels que si les lecteurs se situent effectivement dans le même horizon de connaissances du narrateur (ils ont déjà vu des affiches semblables à celles de (173) et manié au moins une fois les petits ballon de gaz de 174) et partagent ses goûts (la passion pour les bustes antiques) ; ou bien si, à défaut d'une connivence réelle, on les prend au piège d'une connivence simulée, en créant subtilement l'illusion d'un partage.

Les exemples cités ci-dessus sont très éclairants à cet égard, car ils nous permettent d'observer que certaines particularités stylistiques typiques des exophores proustiennes, apparaissant aussi dans ces réalisations fondamentalement prototypiques, se chargent d'une valeur ultérieure dans le cadre de la comparaison, puisqu'elles sont vouées à consolider l'entente complice avec les lecteurs, afin de conférer au comparant une plus grande crédibilité. Outre le soulignement de la rupture discursive – l'apparition d'un sujet concret nous faisant basculer de l'univers du récit où s'ancre le comparé à la dimension virtuelle et mémorielle du comparant exophorique – l'utilisation adroite des pronoms déictiques *nous*, *on* et *je* dans les relatives de (172) et (174) montre bien que le narrateur orchestre un « bluff énonciatif »²²¹ consistant à jongler en permanence entre le domaine collectif et la sphère individuelle. Le recours au *nous* inclusif dans la première occurrence soutient une démarche de généralisation et vise, par le truchement de l'énallage rhétorique, à étendre abusivement aux lecteurs un sentiment (« trop heureux ») et une prédilection tout à fait personnels, qui n'engagent que le narrateur. L'inscription dans le discours d'un « allocutaire de pure disponibilité »²²², opaque du point de vue référentiel – puisque le pronom peut subsumer aussi bien un couple de deux instances qu'un groupe plus vaste²²³ – mais prenant dans tous les cas le lecteur à partie, fonctionne à l'instar d'un argument du nombre implicite, destiné à affaiblir le poids de l'évidence objective exprimée par la caractérisation adjectivale (« trop abîmées ») et à renforcer, en l'asseyant sur une base plus ample (non plus l'individu singulier, le *je*, mais la force du *nous*), la validité du propos exprimé par la relative²²⁴ et, conjointement, la légitimité des goûts

²²⁰ Nous sommes bien consciente de la distinction fondamentale qu'existe en narratologie entre ces deux instances, mais pour ne pas alourdir l'analyse avec des précisions qu'il faudrait toujours répéter, nous nous limiterons pour l'instant au couple narrateur/lecteur, en nous réservant de revenir plus loin (voir *infra*, p. 438) sur la différence entre lecteur et narrataire.

²²¹ É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », art. cit., p. 33.

²²² *Ibid.*, p. 39.

²²³ Nous reviendrons ultérieurement sur le sens et l'emploi du pronom inclusif « nous » dans certaines comparaisons à structure exophorique, voir *infra*, p. 433-438.

²²⁴ La construction de la caractérisation dans la relative de (172) emprunte en effet le moule binaire du *distinguo* : le

esthétiques du narrateur, d'autant plus fondés qu'ils sont partagés par une collectivité. Mais cette généralisation osmotique, cet élargissement arbitraire d'intérêts et de préférences que le narrateur s'autorise ont pour finalité première de faciliter la reconnaissance d'un comparant qui doit donner à voir la ruine qu'est devenu le duc de Guermantes, fût-il nécessaire pour cela de donner le change aux lecteurs, en les invitant à croire à l'existence effective d'un objet, et d'une sous-classe d'entités, qui en réalité ont été construits de toutes pièces, à des fins descriptifs et démonstratifs. Intégrée par ce tour de force énonciatif dans notre univers expérientiel, la représentation virtuelle acquiert alors l'épaisseur et la matérialité d'un référent réel, que nous sommes censés connaître, apprécier et même posséder dans notre (fantomatique) cabinet de travail ; de ce fait, l'assimilation tendancielle que la comparaison active entre la figure effritée de Basin et le comparant ne nous paraît que plus plausible et prégnante, puisque la feinte orchestrée par la désignation exophorique nous invite à retrouver le buste antique, et fictif, dans cet « imaginaire de la mémoire »²²⁵ censément partagé avec le narrateur.

L'alternance des pronoms personnels en (174) retrace en revanche une dynamique spéculaire par rapport au mouvement d'inclusion que nous venons de commenter ; la phrase relative qui restreint l'extension du syntagme démonstratif « ces petits ballons » esquisse une représentation à vocation explicative (« dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz ») qui fonde sa crédibilité et sa notoriété aussi bien sur la sollicitation de connaissances encyclopédiques communes que sur la généralité des repères et le brouillage de la référence, puisque l'actant du procès décrit est l'impersonnel *on* et le verbe au passé composé (« on a enfermé »), qui remplace ici à titre exceptionnel le présent achronique, fournit seulement une information de type aspectuel, soit l'état accompli du procès. En nous décrochant de l'univers diégétique, la tournure exophorique ouvre donc une plage de virtualité et de généralité, à laquelle succède pourtant, de façon inattendue, une nouvelle rupture, à la fois thématique et énonciative, entraînée par le surgissement du *je* dans le prolongement qui s'embranché sur la relative. Le glissement, à peine perceptible, du *on* au *je* oriente l'évocation de l'expérience mémorielle vers une individualisation radicale, car l'on passe du domaine collectif délimité par l'exophore à la sphère du vécu personnel du narrateur, avec deux conséquences importantes. D'une part, l'inscription dans l'énoncé d'un sujet identifiable, et que l'on tient pour existant (le narrateur), engendre un effet de réel qui rejaillit directement sur le comparant, lequel n'est plus un objet évanescent mais se voit pourvu d'un ancrage référentiel : le petit ballon existe, physiquement, dans l'univers du récit puisque le héros-narrateur le crève, ce qui ne peut qu'étayer la force illustrative du rapprochement. D'autre part, le retour au particulier et l'embranchement du souvenir affectif de Combray sur la représentation générale de l'exophore nous transporte sans heurts de la zone de commémorialité et de connivence construite par la désignation discontinue à l'espace intime de la réminiscence, apanage exclusif du sujet narrant, qui ne peut évidemment être généralisée ni partagée, sinon à l'intérieur d'un autre domaine mémoriel commun, celui du texte. La complicité se construit alors de façon légèrement différente, en sollicitant des souvenirs d'ordre diégétique et en ravivant l'expérience des lecteurs en tant que sujets lisants, de par la multiplication des points de contact entre la scène évoquée ici et l'original figurant dans

premier temps, le *concedo*, est représenté par la qualification adjectivale (« trop abîmées »), bémol que le narrateur accorde à ses opposants virtuels et qui se voit dépassé dans le deuxième temps, le *nego*, où la relative, précédée par le connecteur d'opposition « mais », introduit l'argument fort, destiné à l'emporter. Sur le *distinguo* chez Proust, voir S. Fonvielle, H. Galli, « La figure du *distinguo*. Esthétique du fragment », dans *Marcel Proust et la forme linguistique de la recherche*, *op. cit.*, p. 61-77.

²²⁵ É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », *art. cit.*, p. 147.

*Du côté de chez Swann*²²⁶, si bien que l'essence du nom de Guermantes ne pourra être vraiment comprise que si les renvois analeptiques éveilleront les résonances espérées.

L'ampleur de la description qui nourrit la rêverie nostalgique combraysienne déclenchée par la méditation sur l'anthroponyme Guermantes nous autorise en outre à avancer qu'une autre originalité proustienne concernant le traitement de l'exophore, à savoir l'extension outrée du récit de l'expérience prétendument commune développé dans la relative, doit être envisagée aussi dans une optique argumentative, comme étant fonctionnelle à la mise en place de l'entente fictive avec les lecteurs, ou pour le moins à l'acceptation consensuelle de la représentation évoquée par le comparant. Même si en (173) Proust n'emploie pas de marques déictiques explicitant la recherche d'une connivence, la spécification fournie par la relative multiplie les caractérisations, les rectifications et les ajustements dans le but d'atteindre une description rigoureuse et claire au possible, pour que ces affiches, que fort probablement le narrateur seul connaît, se matérialisent aussi à l'esprit des lecteurs, pour qu'ils puissent se dire : « ah oui ! Je vois bien », même s'ils ne voient pas du tout²²⁷ (et comment pourrions-nous, puisque nous ne les avons jamais vues), pour qu'ils puissent identifier, ou tout au moins imaginer l'objet en question et, de la sorte, accéder à la pleine compréhension du comparant, ce qui leur permet, en dernière instance, de valider la comparaison dans son ensemble.

Nous allons illustrer à présent deux variations qui touchent à la morphologie du déterminant discontinu *UN de CES N* et qui, tout en nous éloignant quelque peu du stylème balzacien canonique, nous rapprochent en même temps de sa réélaboration proustienne, laquelle – comme nous le verrons plus loin – semble moins orientée vers l'extraction valorisante d'un seul élément à distinguer des homologues de son espèce (UN N parmi ces N qu-P), et vers la mise en avant de l'individuel sur la masse, que vers la fusion de ce particulier dans le général et l'appréhension de ses manifestations propres comme symptômes et émanations des lois qui gouvernent le (sous)-groupe dont il fait partie²²⁸. En faisant l'économie de l'article indéfini, et en renonçant donc à la « restriction de champ sur un détail particulier »²²⁹ qui caractérise le prototype, les occurrences ci-après marquent le retour à une désignation directe et homogène du comparant, exprimée par un substantif précédé d'un déterminant démonstratif non plus au pluriel mais au singulier et renvoyant donc à un objet spécifique que le lecteur est appelé à identifier :

(175) [...] ce qui finissait toujours par sortir de mes efforts, c'était *une page blanche, vierge de toute*

²²⁶ « Ce jour-là » dont se souvient le narrateur est le jour du mariage de la fille du docteur Percepied, que les lecteurs attentifs auront reconnu grâce au tissu de correspondances que Proust veille à tisser (à travers le rappel de la coloration rouge géranium du tapis et la référence à Wagner), et qui résulte du travail d'harmonisation de deux versions jumelles des cahiers 11 et 39, issues de la fragmentation d'un même texte matriciel contenu dans le cahier 13. Voir le passage homologue dans I, *CS*, 172 et, pour plus de détails sur l'histoire génétique du passage, II, *CG*, 1526, *var a* et note 1.

²²⁷ Et se retrouver ainsi dans la position inconfortable de la jeune Mme Cambremer-Légrandin, obligée d'escamoter tant bien que mal ses lacunes, sans réussir pour autant à duper le héros : « Ceci est encore assez *Pelléas*, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Légrandin. Vous savez la scène que je veux dire. – Je crois bien que je sais » mais « je ne sais pas du tout » était proclamé par sa voix et son visage qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air. » (III, *SG*, 217).

²²⁸ Danielle Hochart montre bien cette dynamique d'inclusion d'un personnage diégétique dans une sous-classe virtuelle en analysant dans son article la forme particulière d'exophore « être de ces N qu-P » (D. Hochart, « Être de ces n qu-p dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », art. cit., *passim*.) Nous ne traitons pas cette tournure dans notre analyse car elle ne figure jamais intégrée à la comparaison en *comme*.

²²⁹ É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », art. cit., p. 37.

écriture, inéluctable comme cette carte forcée que dans certains tours on finit fatalement par tirer, de quelque façon qu'on eût préalablement brouillé le jeu (II, *CG*, 447-448)

(176) À quelques pas, *un grand gaillard en livrée* rêvait, immobile, sculptural, inutile, **comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui** ; (I, *CS*, 318)

Bien que le stylème prototypique soit considérablement modifié dans sa structure et dans ses visées, l'absence de l'article indéfini ne conditionne pas l'interprétation exophorique (et non cataphorique) de ces exemples, puisque celle-ci est dictée toujours du mode de désignation particulier opéré par la combinaison du déterminant démonstratif et de l'expansion relative au présent achronique. Opérateur de détermination exerçant à la fois une fonction expressive et une fonction conative, le démonstratif permet au locuteur d'introduire dans le discours un référent qu'il a distingué et qu'il perçoit comme connu, et d'attirer en même temps l'attention de son partenaire, qui est appelé à identifier ce référent et donc, implicitement, à partager une zone de connaissances avec le *je*. Nous avons vu que la relative caractérisante vient, quant à elle, compléter cette présomption de notoriété en évoquant une représentation abstraite, de matrice empirique et discursive, qui – de par la disponibilité absolue du présent achronique – se charge néanmoins d'une valeur d'évidence et accentue la familiarité du comparant, présenté comme étant issu d'un savoir commun aux deux instances énonciatives, ce qui contribue à élargir et à étayer la plage de connivence ouverte par le démonstratif. Bien que dans les deux exemples ci-dessus le narrateur ne force pas sa recherche de complicité et évite les indices de personne (le pronom *on* de l'exemple (175) introduit certes un sujet concret dans l'évocation mémorielle, mais sa référence générique engage moins directement le lecteur, à l'encontre des formes personnelles du *nous* et du *vous*), le clin d'œil émis en direction du lecteur – supposé connaître, ou, à défaut d'un savoir préalable, reconnaître, grâce aux nombreux détails descriptifs, à quelle carte forcée et à quel guerrier de Mantegna il est fait allusion – ne passe pas inaperçu, et paraît au contraire encore plus patent dans cette variante sans article indéfini. En effet, la désignation directe annule la distance qui se creuse entre le déterminant discontinu (*un de ces*) et son substantif, ainsi que l'effet de dilution et de fragmentation qui découle du va-et-vient entre le particulier et la sous-classe, et propose la référence « dans la totalité de son unité »²³⁰, en forçant de la sorte la sollicitation mémorielle ; ce n'est plus un exemplaire quelconque – distingué certes de la masse, mais au fond identique à ceux de son espèce – que le lecteur doit repérer après un détour, mais bien *CE N qu-P* qui surgit seul, sans médiations, au premier plan d'un imaginaire qui se prétend collectif.

À ce propos, l'évitement du processus d'extraction permet de noter à quel point l'interprétation exophorique de la tournure *CE/CETTE N qu-P* et la “comédie de la connivence” qui se joue entre le narrateur proustien et son lecteur – si importante pour les visées herméneutiques et argumentatives de la comparaison – reposent sur l'illusion de proximité du comparant. En vertu de son sens fondamentalement déictique et de sa capacité à renvoyer à la situation extralinguistique, le syntagme nominal démonstratif contribue en effet à accentuer le mirage d'une présence effective et de l'existence réelle des objets évoqués ; si les deux SN étaient employés seuls, sans caractérisation ultérieure, l'on serait porté à croire que le narrateur a effectivement sous ses yeux, près de lui, la carte forcée ou le guerrier de Mantegna qu'il s'applique à nous montrer, ce qui,

²³⁰ *Ibid.*, p. 36.

accessoirement, entraîne déjà une rupture discursive et le saut abrupt dans un hors-texte qui coïncide avec le présent de la narration, les démonstratifs impliquant en effet un ancrage dans le moment actuel de l'énonciation. Or, en détachant le procès décrit des contingences diégétiques et énonciatives, l'expansion relative au présent d'abstraction vient briser cette illusion de proximité, sans pour autant la nier tout à fait ; il serait plus exact d'affirmer qu'elle en modifie la perception en la déplaçant, comme l'a noté aussi Bordas²³¹, du plan spatial (le voisinage immédiat et la présence physique des objets dans le contexte situationnel, présumés par une désignation proprement exophorique) au plan temporel, les référents étant perçus comme proches car ils sont présents (plus exactement : la désignation les fait apparaître comme tels) à l'esprit des lecteurs et émanent de cette expérience de vie qu'ils sont censés partager avec le narrateur. L'expansion relative s'avère alors nécessaire à plusieurs égards ; non seulement sa nature phrastique et extensible permet à Proust d'approfondir la représentation directe (*CE/CETTE N*) en développant un récit qui déplace la compréhension de l'analogie d'un plan purement intellectuel (au bout du parcours inférentiel, on constate que "ça cadre", que le comparant éclaircit le comparé) à un plan affectif, plus immédiat ; elle s'avère de plus nécessaire, tout particulièrement dans ces occurrences, pour bloquer l'interprétation spécifique et actualisée du comparant et pour le maintenir dans une dimension virtuelle et générique, en mesure d'éveiller des résonances mémorielles chez les lecteurs.

Cela étant, nous avons constaté à plusieurs reprises combien la frontière entre le général et le particulier est labile et poreuse chez Proust, *a fortiori* lorsqu'il convoque un stylème qui, dans sa structure linguistique même, orchestre une alternance et un brouillage constant des deux dimensions. Quoique dans cette variante abrégée le contraste entre l'individuel et le collectif, entre l'un et le groupe, ne soit pas exhibé à la surface de l'énoncé, et que le particulier semble avoir au contraire la part belle (ne serait-ce qu'en vertu de la désignation démonstrative au singulier), l'exemple (176) offre matière à réflexion, car il présente à notre avis un mélange très subtil de spécification et généralisation. D'une part, les précisions descriptives au bénéfice du lecteur – dont la compétence artistique est présumée mais n'est peut-être pas donnée pour certaine, les détails permettant alors de suppléer par l'imagination à un manque de connaissance directe – témoignent de la particularisation de la représentation, qui touche presque à l'*ekphrasis*, et de la focalisation sur un référent bien précis ; d'autre part, des indices tels que la nuance itérative du présent atemporel, le groupe prépositionnel au pluriel de généralisation (« dans les tableaux les plus tumultueux ») et l'opacité référentielle du pronom *on* suggèrent que le narrateur songe ici non à un personnage spécifique et à un tableau de Mantegna clairement identifié, mais à un exemplaire-type de guerrier « purement décoratif », qui ferait son apparition dans plusieurs œuvres du peintre et qui appartiendrait donc à une série, à une classe dont il incarne les traits définitoires²³².

De ce fait, sous le sens spécifique véhiculé par le syntagme nominal démonstratif, la relative fait émerger

²³¹ *Ibid.*, p. 34.

²³² Ce qui n'est pas du tout le cas dans cet exemple, où le référent désigné par le démonstratif reste spécifique et le comparant dans son ensemble interpelle davantage le lecteur et ses compétences picturales, car Proust fait allusion à un tableau bien précis et identifiable (d'après la note de la Pléiade, il s'agit de *Jupiter et Sémélé*, que l'écrivain mentionne aussi dans une lettre de 1905 à Montesquiou, en insistant à nouveau sur la taille « quatre fois grandeur nature » du dieu, voir II, *JF*, 1336, note 2), même s'il ne donne pas le titre exact de la toile (question épineuse sur laquelle nous reviendrons dans les pages qui suivent) : « [...] changeant pour elle l'échelle de sa vision, lui montrait ce seul homme si grand au milieu des autres, tout petits, comme ce Jupiter à qui Gustave Moreau a donné, quand il l'a peint à côté d'une faible mortelle, une stature plus qu'humaine. » (II, *JF*, 61)

un objet général, que le lecteur est invité à reconnaître non dans son individualité, en vertu de ses caractéristiques propres, mais en tant que prototype représentatif d'une catégorie restreinte ; la saisie des deux individus particuliers que la comparaison met en regard, et dont elle révèle les ressemblances, s'opère donc toujours sur le fond du groupe respectif duquel ils sont issus, la meute des valets de Mme de Sainte-Euverte et la série de guerriers rêveurs et inutiles placés par Mantegna au cœur de ses batailles, car c'est en réalité un *de ces* « grands gaillards en livrée » qui se transforme en un *de ces* « guerriers purement décoratifs ». Contrairement à (175), où c'est la signification du syntagme nominal qui impose sans doute l'effacement de l'article indéfini et la détermination par le démonstratif singulier seul – dans un tour, on n'a qu'une carte forcée, d'où l'incongruité logique d'un prélèvement au sein d'un ensemble qui compte un seul élément – en (176) la configuration canonique de l'exophore mémorielle aurait été tout à fait envisageable, et aurait même explicité cette valeur prototypique du comparant, que Proust préfère en revanche laisser dans l'implicite, pour se focaliser sur l'immédiateté de la désignation, sur la construction d'une « illusion de familiarité qui transforme la communication en alliance »²³³ et l'annulation de tout clivage d'avec un lecteur qu'il tient, ou s'évertue à faire apparaître, comme son égal.

L'autre modification que Proust fait intervenir, très rarement, à vrai dire, dans le cadre morphologique de base de l'exophore mémorielle concerne toujours la partie thématique de la configuration²³⁴, soit le syntagme nominal support de la relative caractérisante et correspondant langagier de l'entité virtuelle qui sert de comparant. Ainsi que dans les exemples précédents, la détermination complexe discontinue et la mise en valeur singulative au moyen de *un* sont à nouveau abandonnées au profit d'une désignation directe, opérée cette fois à l'aide d'un article défini pluriel en lieu et place du démonstratif :

(177) De sorte qu'*Albertine* repartait sans avoir demandé le service, **comme les hommes qui ont été si bons avec une femme dans l'espoir d'obtenir ses faveurs, qu'ils ne font pas leur déclaration pour garder à cette bonté un caractère de noblesse.** (II, *JF*, 291)

(178) Certes il [*Saniette*] avait raison de ne pas faire **comme les gens qui sont si contents de donner des coups de chapeau dans un lieu public, que, ne vous ayant pas vu depuis longtemps et vous apercevant dans une loge avec des personnes brillantes qu'ils ne connaissent pas, ils vous jettent un bonjour furtif et retentissant en s'excusant sur le plaisir, sur l'émotion qu'ils ont eus à vous apercevoir, à constater que vous renouez avec les plaisirs, que vous avez bonne mine, etc.** (III, *SG*, 411)

²³³ A. Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Hachette, 1990, p. 114.

²³⁴ En fait, il existe aussi une variation touchant au verbe de la relative, qui dans certaines occurrences figure à l'imparfait de l'indicatif. La lecture exophorique du comparant est admise si l'imparfait présente une valeur modale, c'est-à-dire lorsqu'il situe le procès non pas dans un passé réel, en le rendant dès lors contemporain des faits diégétiques narrés, mais dans un « non-présent » indéfini, dans une durée étalée, sans date et donc finalement extra-temporelle (voir P. Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans Id. (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre d'Études Linguistiques de l'Université de Caen, 1986, p. 59) ; bien qu'elle soit moins aisée à repérer, la « rupture référentielle » (É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », art. cit., p. 138) et discursive qu'il entraîne est identique à celle produite par le présent achronique : « ma foi, mon désir ne venant plus rendre à la diction et aux attitudes de la Berma un culte incessant, le « double » que je possédais d'eux, dans mon cœur, avait dépéri peu à peu comme ces autres « doubles » des trépassés de l'ancienne Égypte qu'il fallait constamment nourrir pour entretenir leur vie. » (II, *CG*, 336) Dans cet autre exemple, l'imparfait maintient en revanche sa valeur temporelle ; le comparant s'inscrit alors dans le continuum narratif, sans coupure énonciative, et se voit même actualisé en raison son appartenance au passé du héros et à l'univers romanesque auquel il renvoie par analepse : « Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, tout comme ces personnages de roman qui, à cause de cela, me jetaient dans une telle tristesse, quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d'osier » (I, *JF*, 473.)

Le choix de ne pas compter ces occurrences parmi les autres formes phrastiques à comparant nominal expansé d'une relative, et de les considérer en revanche comme des réalisations particulières d'exophore mémorielle combinée à la comparaison, pourrait soulever des objections qu'il convient aussitôt de dissiper. Nous avons déjà illustré le fait que le sens instructionnel du déterminant défini véhicule une présupposition d'existence et d'unicité référentielle, ce qui permet au locuteur d'introduire dans le discours un référent spécifique, déjà identifié ou identifiable à partir des renseignements ultérieurs fournis par des compléments de nature adjectivale ou phrastique ; or, il est aisé d'observer que dans les extraits proustiens ci-dessus le contenu sémantique des deux syntagmes définis ne permet pas le repérage univoque des référents, les descriptions « les hommes », « les gens » étant trop peu précis et appelant donc nécessairement la subordonnée relative caractérisante. Toutefois, les informations que celle-ci ajoute ne visent pas à restreindre l'extension des substantifs et à introduire dans le discours les individus particuliers et uniques, existants dans le monde extralinguistique, auxquels s'applique la description évoquée, mais à construire une catégorie générale et en même temps restreinte (ce qui contrevient au postulat de totalité émis par le défini) ; la relative procède en effet au découpage d'un type d'hommes et d'un type de gens que le narrateur distingue de la totalité des hommes et des gens au moyen d'une caractérisation subjective, destinée à mettre en lumière un comportement qu'il connaît ou qu'il a observé directement, et que l'évocation au présent atemporel, hors-contingences, fait apparaître comme familière au lecteur. C'est donc, une fois de plus, la combinaison d'une détermination référentielle (*les*) et d'une détermination essentielle (la base verbale désactualisée de la subordonnée) qui autorise exceptionnellement une interprétation déictique du déterminant défini, lequel commute alors sans problèmes avec le démonstratif *ces* et assume même une valeur exophorique, car sa « définitude » est ici moins sémantique que pragmatique²³⁵ et l'identification des référents désignés s'appuie sur le contexte extralinguistique, et plus exactement sur la zone (fictive) de co-mémorialité que construit le récit développé dans la relative.

L'identité des implications pragmatiques et énonciatives, par-delà les différences de surface, ayant été établie, observons de plus près les spécificités de cette variante. L'on sera étonné avant tout de s'aviser que l'effacement de l'article indéfini et le choix du déterminant défini pluriel produit une dissymétrie flagrante entre le comparé et le comparant, qui ne sont plus accordés en nombre²³⁶ ; aussi bien en (177) qu'en (178), un individu singulier, respectivement Albertine et Saniette (représenté par le pronom anaphorique *il*), est confronté à un repère pluriel, évoquant une collectivité aux contours initialement flous (« les gens », « les hommes »), puis de plus en plus nets au fur et à mesure que la relative accomplit son œuvre de particularisation. Ce décalage est tout à fait inédit dans notre corpus ; toutes les comparaisons analysées jusqu'ici, tant de type substantif que phrastique, mettaient en regard des entités de même nombre, fussent-elles des objets ponctuels ou des situations, et la suite du commentaire montrera qu'un tel contraste n'apparaît que dans les occurrences

²³⁵ Voir W. De Mulder, A. Callier, « Du démonstratif à l'article défini : le cas de ce en français moderne », *Langue Française*, vol. 152, n. 4, 2006, *passim*.

²³⁶ Dans le premier exemple la divergence concerne aussi le genre, car on passe du féminin singulier (Albertine) au masculin pluriel (les hommes qui...), ce qui – s'agissant de la jeune fille aux penchants gomorrhéens – n'est peut-être pas tout à fait involontaire.

à construction exophorique, fait qui n'a en soi rien de surprenant et qui paraît presque comme une conséquence logique, sinon le but recherché, de l'intégration de cette tournure à la comparaison. Quel outil plus avantageux, en effet, qu'un comparant permettant de façonner une représentation à la fois générale (le syntagme nominal au pluriel délimite une sous-classe plus ou moins ample d'êtres ou de choses) et particulière (car il s'agit d'une sous-classe naissant dans le temps du discours, placée sous le sceau de la subjectivité du locuteur) et qui se veut de plus partagée et notoire, pour mettre en œuvre l'un des piliers de l'entreprise proustienne et de sa conception de la création littéraire, soit l'affranchissement de l'individuel de sa dimension contingente et sa réinscription dans la sphère du général dont il est l'épiphénomène²³⁷ ? Puisque la comparaison est déjà, et par excellence chez Proust, la figure qui, en mettant au jour les points communs entre deux disparates et en aplanissant leur différences spécifiques (sans pour autant les éliminer complètement), ouvre la voie à une généralisation, à la découverte d'une continuité sous-jacente qui triomphe de la fragmentation apparente des êtres et des choses, le geste de rapprocher l'attitude d'un individu singulier au comportement d'un groupe construit exprès par le narrateur – et donc d'interpréter en l'occurrence la discrétion d'Albertine ou la contenance de Saniette (manifestations on ne pourrait plus personnelles et contingentes) à l'aune d'une représentation d'où se dégage une vérité générale sur la mécanique de l'amour ou sur le snobisme – revient alors à inscrire (à fondre ?) cette individualité dans un ensemble qui la dépasse, afin d'en faire support ou, si l'on veut, l'incarnation vivante, de la loi qu'il s'agit de démontrer.

En tirant profit des ressources rhétoriques propres à la forme linguistique de l'exophore, la comparaison devient alors, tout particulièrement ici, un soutien précieux pour l'argumentation d'un narrateur qui endosse volontiers les habits du moraliste, de l'homme du monde qui, fort de son expérience de vie, monte en chaire et dispense ses leçons sans lésiner sur les détails explicatifs (la longueur du micro-récit développé dans la relative de (178) en est la preuve). À ce propos, l'on aura sans doute remarqué que, malgré l'identité de sens instructionnel, le choix du déterminant défini à la place du démonstratif est source d'un léger recadrage en ce qui concerne la « scène d'énonciation »²³⁸ et surtout la construction de la connivence entre les instances discursives. En l'absence du démonstratif, l'illusion de complicité entre le narrateur et les lecteurs est moins immédiate et n'est pas, pour ainsi dire, posée *a priori*, mais semble se mettre en place seulement à l'issue du récit développé dans la relative, une fois que le lecteur aura retrouvé dans son propre vécu (ou, à défaut de cela, accepté comme plausible) l'écho des faits exposés dans le comparant. De la sorte, le pronom *vous*, qui inscrit le récepteur au cœur de la fiction de (178) et lui confère abusivement le rôle de protagoniste d'une expérience que, eu égard aux précisions et à la particularité des circonstances, il n'a fort probablement jamais vécue en ces termes, nous paraît être aussi bien l'indice d'une inclusion vouée à consolider l'entente et le partage de connaissances que le signe d'une mise à distance : les deux instances ne sont plus tout à fait sur le même plan (comme l'implique en revanche le *nous*), car le narrateur fait semblant de se placer hors-jeu, légèrement en surplomb, et adopte la posture d'un orateur qui s'adresse directement à son public et le rend

²³⁷ Ce qui est explicité dans ce brouillon du cahier 57 : « Peut-être même certaines circonstances contingentes ne sont-elles que l'aspect que revêt pour nous la réalisation de lois sociales. » IV, *TR, Esquisse LIII*, p. 931. Voir aussi IV, *TR*, 479-480 : « les êtres les plus bêtes, par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés, manifestent des lois qu'ils ne perçoivent pas, mais que l'artiste surprend en eux. »

²³⁸ Voir M. Helkkula, « La scène d'énonciation dans *À la recherche du temps perdu* », dans R. Amossy, D. Maingueneau, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, 2003, p. 227-237.

partie prenante d'une démonstration que celui-ci sera, dès lors, mieux disposé à comprendre et à entériner²³⁹.

L'examen des spécificités de cette variante morphologique, où au démonstratif se substitue un article défini pluriel, nous aura donc servi de tremplin pour aborder la véritable exophore mémorielle proustienne, ou, tout au moins, la réalisation qui se rencontre de façon presque systématique en couplage avec la comparaison, soit la forme abrégée *Pl comme CES N qu-P*. Ainsi que nous l'avons observé dans les formes présentées plus haut, ce que Proust retient et privilégie du stylème dix-neuviémiste n'est pas tellement le geste extractif symbolisé par l'article indéfini et la mise en valeur d'un seul élément représentatif au sein d'un ensemble, mais plutôt la création *ex-nihilo* d'une catégorie extra-narrative qui se situe à la croisée du général – car elle compte plusieurs unités partageant les mêmes propriétés (*ces N*) – et du particulier, la caractérisation qu'opère la phrase relative délimitant les contours d'une sous-classe qui se crée dans et par la désignation, au moment du discours ; elle est donc subjective, élaborée par le narrateur aux fins d'une démonstration qui, nous l'avons vu, est d'autant plus susceptible de gagner la faveur des lecteurs qu'elle en appelle directement à la sphère mémorielle et intime. Employée seule, la tournure exophorique ainsi remodelée joue de façon plus subtile avec les gestes *a priori* antinomiques de « l'explication globalisante »²⁴⁰ et de la singularisation, et s'avère en outre particulièrement propice pour l'interpolation dans le contexte diégétique d'énoncés à valeur gnominique, appelés à étayer la vraisemblance de la fiction en la posant comme la manifestation exemplaire de vérités universelles²⁴¹. Mais c'est lorsque le syntagme discontinu figure dans le poste du comparant que son potentiel sémantique et pragmatique s'exprime au plus haut point ; la comparaison œuvre selon nous à la façon d'un verre grossissant, au sens où elle matérialise et exhibe le geste constitutif de l'exophore, soit la mise en relation d'un référent diégétique avec une classe plus ample et virtuelle, et donc son extraction des contingences narratives et sa généralisation via l'assimilation à des phénomènes situés à l'extérieur du texte et hors-temps.

Nous croyons que ce mécanisme s'actualise et est rendu d'autant plus voyant par le relateur *comme* ; c'est lui qui, en postulant une identité de manière entre le comparé – entité inscrite dans l'univers du récit et figurant très souvent, de façon significative, au singulier – et le comparant – syntagme nominal pluriel, que la relative au présent achronique invite à interpréter comme générique –, induit l'inclusion généralisante qui permet à la fois de soustraire le référent de départ à sa condition d'individuel, unique et contingent, et de le reconfigurer sur la base de critères subjectifs. En effet, puisque les deux syntagmes nominaux appartiennent

²³⁹ Solomon affirme à ce propos que l'emploi du vous implique souvent que « la réaction recherchée est ici plus précisément un “oui, c'est vrai” » (J. Solomon, *Proust, lecture du narrataire, op. cit.*, p. 162) ou, ajouterions-nous, un « oui, je vois ce que vous voulez dire », comme ici : « Quelquefois, pour répondre à ce reproche que je lui faisais de ne me rien dire, tantôt elle me disait des choses qu'elle n'ignorait pas que je savais aussi bien que tout le monde (**comme** ces hommes d'État qui ne vous annonceraient pas la plus petite nouvelle, mais vous parlent, en revanche, de celle qu'on a pu lire dans les journaux de la veille) » [...] III, *PR*, 886.

²⁴⁰ É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu un de ces...qui... », art. cit., p. 36.

²⁴¹ C'est selon Bordas la fonction primordiale de la tournure exophorique dans les romans réalistes, et notamment chez Balzac, où ce syntagme « figure l'épreuve de la vraisemblance et de crédibilité qui doit permettre à la représentation énoncée d'emporter l'adhésion du lecteur. » et marque aussi la transition du récit à la doxa qui vient « légitimer et expliquer la fiction » (É. Bordas, *Balzac, discours et détours, op. cit.*, p. 209-210). Voici un exemple proustien qui va exactement dans cette direction : l'exophore n'est pas combinée à la comparaison mais informe un complément de manière qui fait de l'accent particulier d'un personnage la manifestation exemplaire d'un comportement général et répandu : « [...] ajouta-t-il, avec cette énergie affirmative, cet accent d'enthousiasme qu'on n'apporte qu'aux convictions qu'on ne s'est pas formé soi-même. » (II, *CG*, 516).

toujours à des sphères sémantiques hétérogènes, l'association du comparé au comparant exophorique entraîne un transfert référentiel figuratif, car l'entité de départ se voit fondue dans une catégorie avec laquelle elle n'a *a priori* aucun point commun (au moins jusqu'à ce que la spécification apportée par la relative ne mette au jour l'analogie) et dont elle assume par osmose les traits sémantiques définitoires.

Toutefois, l'interaction féconde entre les deux configurations ne se fait pas à sens unique ; si la non-référentialité constitutive du comparant renforce le passage de l'actuel au virtuel, du récit au discours que ménage sans heurts l'exophore, la configuration linguistique et énonciative propre à cette dernière nous paraît à son tour accentuer, sinon exalter la fonction illustrative et explicative de la comparaison. Comme nous l'avons vu aussi dans les exemples précédents, la création d'un espace de connivence entre le narrateur et ses lecteurs, fondé sur la simulation d'un partage de savoirs empiriques ou doxaux, ne peut que jouer en faveur de la réception du comparant, puisque celui-ci est donné à percevoir comme familier et mieux connu, ce qui accroît sensiblement son efficacité représentationnelle. En effet, en admettant que l'identification directe du référent impliquée par le déterminant démonstratif se vérifie, et qu'une véritable complicité s'instaure entre les instances discursives, le lecteur se voit dispensé de l'effort inférentiel, de type intellectuel, qu'il doit fournir d'ordinaire devant une comparaison, puisque le décodage du comparant a lieu « dans le champ du déjà vu »²⁴², grâce aux résonances immédiates que la représentation évoquée dans la relative éveille dans sa mémoire. De la sorte, la réussite figurative (formulation langagière de l'impression) et argumentative (acceptation et validation de l'analogie de la part des lecteurs) de la comparaison est certaine, car elle repose sur l'entente élective et sur la communauté idéale que la construction exophorique vise à instaurer entre le narrateur proustien et ses lecteurs, du moment que ce qui est parlant et évocateur pour l'un, ce qu'il tient pour le seul équivalent en mesure de restituer fidèlement la réalité à décrire, l'est, à titre égal et sans méprise possible, pour les autres. Mais est-ce bien vrai ? Le souhait d'une complicité effective avec les lecteurs, que le narrateur, et – nous semble-t-il – Proust lui-même, expriment par le truchement de ces comparaisons, s'appuie-t-il sur des bases autres que rhétoriques, ou bien ne serait-il qu'une feinte, qu'un artifice énonciatif qui, eu égard à la spécificité et à la technicité de certains comparants, viserait à atténuer une posture didactique et à masquer même une certaine auto-référentialité de l'écrivain ? Autant de questions intéressantes que soulève l'intégration de l'exophore mémorielle au dispositif de la comparaison, et que nous essayerons d'élucider en observant comment s'allient les présupposés de notoriété véhiculés par la désignation démonstrative et la représentation qui se dégage de l'expansion relative, au fil d'un parcours qui nous conduira d'une connivence possible, voire explicitement recherchée, à une connivence problématique, voire illusoire.

En effet, au fur et à mesure que nous recensons les nombreuses occurrences de comparaisons contenant une exophore mémorielle du type *CES N qu-P*, il est apparu que la présomption de familiarité impliquée par le déterminant démonstratif et le soulignement de la valeur d'évidence du comparant via la sollicitation d'une référence mémorielle étaient plus ou moins problématiques – et donc plus ou moins susceptibles de se résumer à une pure mise en scène rhétorique – en fonction du contenu de la phrase relative. Soit celle-ci évoque un objet général, que les lecteurs sont effectivement en mesure d'identifier en faisant appel aux connaissances d'univers ou à leur expérience personnelle, soit elle présente comme connu un point de repère qui ne peut

²⁴² A. Jaubert, *La Lecture pragmatique, op. cit.*, p. 114.

guère l'être, mais que le narrateur tient néanmoins à faire apparaître comme tel. Les occurrences ci-après réalisent selon nous le premier cas de figure, puisqu'au signal de complicité émis par le syntagme nominal démonstratif répond une caractérisation restrictive donnant lieu à une représentation générale et objective, relevant d'un savoir encyclopédique immédiatement disponible :

(179) Ce n'est pas qu'elle [*Mme de Gallardon*] ne fût par nature courtaude, hommasse et boulotte ; mais les camouflets l'avaient redressée comme ces arbres qui, nés dans une mauvaise position au bord d'un précipice, sont forcés de croître en arrière pour garder leur équilibre. (I, *CS*, 324)

(180) Avant que j'eusse continué ma phrase, je vis dans *les yeux d'Andrée*, qu'il faisait pointus comme ces pierres qu'à cause de cela les joailliers ont de la peine à employer, passer un regard préoccupé, comme ces têtes de privilégiés qui soulèvent un coin du rideau avant qu'une pièce soit commencée et qui se sauvent aussitôt pour ne pas être aperçus. (IV, *AD*, 129)

(181) Et peut-être *Mme de Souvré* n'eût pas valu grand'chose si on l'eût détachée de ce cadre, comme ces monuments – la Salute par exemple – qui, sans grande beauté propre, font admirablement là où ils sont situés, [...] (IV, *TR*, 552)

Dans les trois cas, les comparants remplissent de façon transparente la mission d'illustration et de prolongement de la description du comparé²⁴³ qui est la leur ; au défi herméneutique que constituent pour le lecteur trois réalités nouvelles, issues du monde fictionnel, telles que le maintien raide et hautain de *Mme de Gallardon*, le regard inquiet d'*Andrée* et la valeur personnelle de *Mme de Souvré*, ils opposent des représentations extratextuelles qui, en dépit de leur nature démonstrative et de la portée subjective de la caractérisation fournie par la relative, ancrée dans l'instant de la perception, assument presque la valeur d'un parangon, porteur par excellence de la propriété du comparé que dénote le *tertium comparationis* dans la matrice (nous pensons surtout aux participes « redressée » et « pointus ») et dont le comparant doit permettre à la fois l'appréhension, l'explicitation et la formulation exacte. L'évocation d'arbres qui croissent le tronc courbé vers l'arrière pour contrer la force de gravité, de pierres trop dures pour être taillées ou encore de monuments dont la beauté est indissociable du cadre où ils se situent, ne relève ni d'une expérience extraordinaire ou singulière, qui serait exclusive du narrateur, ni d'un savoir spécialisé, mais fait appel aux connaissances d'univers que tout un chacun – sans besoin d'être un naturaliste, un joaillier ou un amateur de théâtre et d'architecture – peut partager et retrouver sous forme d'images dans sa mémoire. C'est pourquoi la surprise initiale que peut susciter la régression dévalorisante et ludique de *Mme de Gallardon*, réduite à l'état de végétal et incluse dans une sous-catégorie d'arbres malchanceux mais tenaces, ou la hardiesse du rapprochement entre le regard d'*Andrée*²⁴⁴ et les têtes des curieux qui épient furtivement la salle de derrière le rideau, s'atténuent et sont compensées par le déclic de la référence mémorielle, qui rend immédiat le décodage

²⁴³ P. Mouglin fait remarquer à ce propos que l'apport principal du comparant à la démarche descriptive et constructive de l'objet sur lequel se focalisent les efforts de l'écrivain est d'« énoncer une propriété de ce dernier qui n'aurait pas pu s'actualiser autrement » (P. Mouglin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997, p. 59), et donc de défier par le détour métaphorique l'à-peu-près et l'insuffisance de la désignation directe.

²⁴⁴ La première partie de la comparaison est sans doute plus convenue, Proust recourant souvent aux pierres précieuses, surtout l'agate et l'opale, pour rendre l'éclat chatoyant et la dureté des yeux (voir par exemple la description des yeux d'Albertine, II, *JF*, 298, ou III, *PR*, 677), et de matrice ancienne, puisque nous en trouvons trace déjà dans un fragment sur les jeunes filles de Balbec du cahier 12 (1909), où le personnage d'*Andrée* fait son apparition à côté de Maria ; ses yeux sont décrits en ces termes : « petits éclats triangulaires à pointes de brillante pierre bleue » (voir II, *JF*, *Esquisse LXVII*, p. 998).

du comparant et facilite la compréhension des rapports analogiques en jeu. De ce fait, l'instruction de rappel de référents connus et partagés, ainsi que la création d'un effet de complicité qui découle de l'emploi du démonstratif *ces*, ne sont pas perçues comme abusives ou indues, puisque le lecteur peut légitimement se dire qu'il voit bien – au sens propre de visualisation de l'image mentale appelée par la description – l'objet extradiégétique auquel narrateur est en train de songer. Cela est d'autant plus probable si ce dernier accomplit, comme en (176), un pas supplémentaire en direction de son lecteur et autorise une brève incursion au cœur de ses pensées, en dévoilant le particulier qui se cèle derrière l'explication généralisante ; par-delà la fonction évidente d'exemplification, la référence ponctuelle et presque désinvolte (le narrateur se passant de préciser que c'est une église vénitienne) à « la Salute », glissée en position incidente comme s'il s'agissait d'une image surgie, bien à propos, au hasard de la réflexion, se charge aussi d'une valeur conative. L'insertion d'un exemple concret, qui vient interrompre la progression linéaire du propos, fonctionne, si l'on veut, comme une adresse directe au lecteur²⁴⁵, en ce qu'elle est susceptible d'attirer son attention et, de par la sollicitation de ses connaissances ou de ses souvenirs, de l'impliquer davantage au sein d'une méditation complexe – centrée sur le clivage qui existe entre la personne réelle et la valeur qu'elle acquiert lorsqu'elle intègre un réseau de croyances et de souvenirs – où la comparaison, contrairement à ce que la restriction de champ sur un exemplaire unique de « ces monuments » pourrait laisser croire, ne vise pas un rapprochement ponctuel entre deux particuliers (la Salute et Mme de Souvré) mais la mise en relation analogique et généralisante du référent diégétique avec l'ensemble circonscrit par le comparant exophorique.

Nous croyons donc que, dans ces trois exemples, la tentative d'appuyer la comparaison, et le parcours de déchiffrement du réel dont elle est l'instrument scriptural, sur une base de connivence et de partage entre les instances du discours a de bonnes chances d'aboutir, car l'expansion relative donne lieu à une représentation claire et intelligible, que les lecteurs pourront aisément reconnaître et dont ils apprécieront l'efficacité figurative, d'autant plus que les comparants suivent une logique concrétisante, opposant à un comparé aussi inconnu que fuyant (la personnalité d'une femme, un regard) un objet concret, ancré dans l'expérience commune. Or, il est aussi des réalisations où la présomption de complicité s'appuie moins sur le renvoi à des référents connus, relevant de l'extérieur de la fiction, que sur la détection du caractère ironique et ludique de la représentation ; autrement dit, le décodage de la sous-classe virtuelle et discursive dans laquelle le relateur *comme* inscrit le comparé doit permettre conjointement de saisir le décalage comique qui se creuse entre un comparant volontiers démesuré, ou excessivement solennel, et des données de départ tout à fait anodines. Il s'ensuit alors que l'entente entre le narrateur et les lecteurs, et notamment la possibilité pour ces derniers de se trouver sur un pied d'égalité (relative) avec le premier, ne se joue plus seulement sur le terrain de la référence mémorielle ; celle-ci est bien sûr convoquée par les déterminants démonstratifs, dans le but de favoriser la réception et la validation des réalités représentées, mais le lecteur ne sera vraiment complice que s'il opérera une disjonction entre le sens superficiel du rapprochement et les intentions ludiques du narrateur, s'il

²⁴⁵ Dans le cadre d'une communication orale, un tel ajout serait probablement marqué par des interjections du type « tenez », « vous savez », « voyez-vous », indices typiques de la fonction conative. Le fait qu'elle semble marquer un ajout après-coup dans la progression de la réflexion est confirmé par l'examen des avant-textes ; dans le fragment du cahier 57 qui contient cette comparaison, la mention à la Salute de Venise est absente, voir IV, *TR*, *Esquisse LIV*, p. 934.

comprendra que celui-ci postule une identité en sous-entendant en même temps qu'elle ne doit pas être tenue pour vraie (au sens où il y aurait une ressemblance effective entre le comparé et le comparant) ou être prise au pied de la lettre :

(182) Et le dimanche suivant, une révélation d'Eulalie – comme ces découvertes qui ouvrent tout d'un coup un champ insoupçonné à une science naissante et qui se traînent dans l'ornière – prouvait à ma tante qu'elle était, dans ses suppositions bien au-dessous de la vérité. (I, CS, 116)

(183) Et tous les jours, quand elle [Mme de Villeparisis] descendait pour aller dans sa calèche faire une promenade, sa femme de chambre qui portait ses affaires derrière elle, son valet de pied qui la devançait semblaient comme ces sentinelles qui, aux portes d'une ambassade pavoisée aux couleurs du pays dont elle dépend, garantissent pour elle, au milieu d'un sol étranger, le privilège de son exterritorialité. (II, JF, 40)

En admettant que l'intellection de l'évocation esquissée par le comparant exophorique emprunte le canal affectif, et que les récepteurs retrouvent donc immédiatement dans leur savoir empirique ou encyclopédique les images sollicitées, leur application au comparé aboutira inévitablement à la reconnaissance du caractère saugrenu et outré des rapprochements. Dès lors, le véritable lien intersubjectif de complicité ne se nouera que si les lecteurs iront au-delà de cette apparence, n'adhéreront pas aveuglement au contenu propositionnel et mobiliseront ensuite les bonnes inférences, leur permettant de comprendre, d'une part, que le narrateur sait bien que rien ne s'éloigne le plus d'une découverte scientifique ou des sentinelles d'une ambassade que les ragots d'Eulalie au sujet de Françoise ou les domestiques de Mme de Villeparisis, mais que, d'autre part, malgré ou en vertu même de leur caractère hyperbolique et délibérément emphatique, ces équivalents sont néanmoins les seuls à pouvoir donner une idée exacte de la portée inouïe que les « révélations » d'Eulalie ont pour tante Léonie, ou de la morgue d'une dame aristocratique qui, partout où elle va, se réfugie dans l'enclave de ses habitudes et refuse tout contact avec l'extérieur. Ainsi, la possibilité pour la comparaison d'exercer pleinement ses fonctions explicative et heuristique dépendent étroitement de la capacité des lecteurs à pénétrer le double fond de l'énoncé comparatif, et à saisir que dans le grossissement comique réside à la fois la fausseté apparente et la vérité profonde de l'analogie proposée, ainsi qu'à décrypter correctement les intentions communicatives du narrateur, ce qui favorise la construction d'une relation privilégiée fondée sur le sentiment d'appartenir à une même communauté (les Verdurin diraient de « faire clan »), sur une connivence de type non seulement expérientiel mais aussi ironique.

Dans les cas que nous venons d'analyser, la mise en place d'une scénographie²⁴⁶ fondée sur un lien de solidarité entre les instances discursives, vouée à obtenir l'approbation des lecteurs et leur pleine adhésion à la vision du narrateur, est confiée en première instance à la désignation démonstrative, en tant qu'opérateur d'intersubjectivité et d'inscription de l'allocutaire dans le discours, ainsi qu'à la généralité et de l'objectivité de la représentation qu'esquisse la relative au présent achronique. Le vœu de complicité est donc exprimé de façon indirecte, et il subsiste toujours le risque, purement théorique, que le lecteur ne saisisse pas, ou ignore,

²⁴⁶ Pour un approfondissement sur les notions de « scène d'énonciation », comprenant une « scène englobante », une « scène générique » et une « scénographie », voir les travaux de D. Maingueneau, et la synthèse qu'il donne dans son article « La situation d'énonciation entre langue et discours », disponible depuis le site web de l'auteur <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>

les clins d'œil du narrateur. L'éventualité d'un tel désaveu est en revanche conjurée lorsque la connivence est (im)posée au préalable par le narrateur, qui prend son destinataire à partie et l'inclut dans l'espace discursif extratextuel ouvert par la relative au moyen du pronom *nous*.

Même si nous avons déjà mentionné, au cours de notre travail, les effets de sens liés à l'emploi de cet indice de personne, il n'est pas inutile de rappeler que, comme l'a théorisé Benveniste²⁴⁷, le déictique *nous* véhicule deux sens et deux représentations différentes, suivant que l'allocutaire fait ou non partie de la collectivité circonscrite par le pronom. Le *nous* est « exclusif » lorsqu'il peut être décomposé en « *moi+eux* » et ne comprend donc pas le *tu* dans son empan, tandis qu'on parle de *nous* « inclusif » si l'allocutaire est présent à côté du *moi*, dans un groupe qui peut être limité à ces deux instances (« *moi+tu* ») ou plus ample (« *moi+vous* », allant jusqu'à subsumer l'ensemble des humains). Dans les comparants exophoriques qui nous occupent, la dimension virtuelle et extradiégétique du procès décrit par la relative implique logiquement que le pronom *nous*, actualisant l'actant sujet ou objet de la subordonnée, se charge toujours d'une valeur inclusive, fédérant le narrateur et ses lecteurs dans un même ensemble : ce n'est pas le *nous* de l'univers familial à Combray, ou du petit noyau Verdurin, subsumant un groupe qui existe seulement dans le monde romanesque²⁴⁸, mais un *nous* extérieur au récit, qui rend dès lors encore plus flagrant le décrochage énonciatif entre comparé et comparant, puisqu'il inscrit un sujet réel au sein de la narration. Le recours à une stratégie d'inclusion si péremptoire et si voyante, qui transporte le lecteur au cœur des événements relatés, ne concerne pas seulement les comparaisons intégrant la tournure exophorique, mais se rencontre à maints endroits du texte proustien ; ce procédé met en lumière la tendance du narrateur à vouloir sortir du solipsisme et de l'isolement auquel le condamne inévitablement le récit à la première personne, centré sur la reconstruction rétrospective de son existence, ainsi que son besoin de se sentir partie intégrante d'un tout, d'une communauté d'êtres qui partagent la condition humaine et qui sont donc susceptibles d'avoir éprouvé ou traversé les mêmes sentiments ou circonstances qui affectent le *je*. Le passage d'un sujet singulier à un sujet pluriel marque alors la recherche d'une solidarité empathique, une exigence impérieuse de fraternité, et permet aussi au narrateur proustien de suggérer que les déboires et les aventures racontés concernent non seulement l'individu qui dit *je* mais tous les hommes, ce qui s'avère parfois une ruse rhétorique visant à légitimer des opinions personnelles à travers leur élargissement aux lecteurs, ou bien, comme nous le notions déjà plus haut²⁴⁹, sous-entendant la volonté de se dédouaner ou d'atténuer la gravité de ses fautes. Et c'est précisément ce dernier aspect qu'il faut prendre en compte dans l'optique de nos comparaisons : en quelle mesure la généralisation impliquée par l'emploi du *nous* est-elle effective et même autorisée par le contenu de l'expansion relative ? Le pronom inclut-il vraiment le lecteur ou bien ne serait-il qu'une hypostase du *je* et la preuve d'une extension abusive à l'autre d'expériences, de savoirs ou de pensées qui n'engagent finalement que le narrateur ?

Une fois de plus, les réponses ne sont jamais univoques dans le roman proustien, et les nuances dont peut se charger le pronom déictique *nous*, tout comme ses répercussions sur la perception du comparant,

²⁴⁷ Voir É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, p. 233-235.

²⁴⁸ Cf. « Quand, à *notre* retour, ma tante nous faisait demander si Mme Goupil était arrivée en retard à la messe, *nous* étions incapables de la renseigner » (I, *CS*, 67) ou ce *nous* prononcé par Mme Verdurin, qui, en sus du lecteur, exclut tragiquement Swann : « Odette, *nous* vous ramenons, dit Mme Verdurin, *nous* avons une petite place pour vous à côté de M. de Forcheville » (I, *CS*, 280).

²⁴⁹ Voir *supra*, note 172.

doivent être analysées au cas par cas. Dans les deux occurrences suivantes,

(184) Mais, bien qu'il ne pût plus l'apercevoir, *elle [Rachel]* continuait à régir ses actes **comme ces astres qui nous gouvernent par leur attraction, même pendant les heures où ils ne sont pas visibles à nos yeux.** (II, CG, 473)

(185) Souvent pendant quelques jours, *le soupçon qu'elle [Odette] aimait quelqu'un d'autre* le détournait de se poser cette question relative à Forcheville, la lui rendait presque indifférente, **comme ces formes nouvelles d'un même état maladif qui semblent momentanément nous avoir délivrés des précédentes.** (I, CS, 312)

la portée de l'inclusion opérée par le pronom *nous* est maximale et son sens référentiel, loin de se limiter au groupe restreint formé par le locuteur et son allocutaire, englobe le *je* dans l'ensemble des humains, et ce de façon pleinement cohérente avec le contenu du comparant. Il appartient en effet à tous les hommes d'avoir été affectés par une maladie qui connaît des phases intermittentes de rémission et – dans une généralisation encore plus grande, qui s'appuie sur le procédé rhétorique de la synecdoque – tous les hommes, envisagés ici en tant qu'habitants de la terre, sont soumis au phénomène physique d'attraction que certains corps célestes (mais l'on sait de par le réseau métaphorique lié à Rachel²⁵⁰ que, malgré le maquillage généralisant du pluriel, le narrateur songe ici à la lune) exercent vis-à-vis de notre planète. Le caractère universel et objectif de la représentation que fournit le comparant, évoquant des phénomènes extratextuels qui concernent effectivement la totalité des hommes et ne sauraient relever exclusivement du vécu de celui qui dit *je*, dissipe les soupçons de truquage énonciatif et rend justifiée la recherche immédiate de la connivence par le biais de l'implication directe du lecteur, stratégie énonciative qui contribue d'ailleurs à renforcer le ton gnomique de l'énoncé exophorique. Il ne s'agit pas en ces cas de signifier, ou de sous-entendre, un partage, plus ou moins effectif, d'expériences mais de marquer plus largement la « solidarité abstraite qui lie *je* à tous les hommes »²⁵¹ en tant que représentants de l'humaine condition, de mettre en œuvre dans le texte ce sentiment originaire de coexistence, de communication des consciences qu'en philosophie on théorise sous le nom d'intersubjectivité.

Cette démarche, ne l'oublions pas, recèle aussi bien l'intention d'obtenir un regard empathique et de consolider l'intimité virtuelle avec ses lecteurs que de masquer en partie, à travers l'affirmation d'une égalité, la posture didactique du narrateur, le lecteur étant plus enclin à comprendre et à avaliser la démonstration d'une loi ou le récit d'une expérience subjective s'il se trouve lui-même identifié à l'énonciateur et participe donc activement au parcours de découverte. Nous touchons là au côté plus spécifiquement pédagogique de l'inclusion, nuance subtile, mais qui nous semble tout de même différencier l'exemple ci-après des deux occurrences précédentes et mettre en lumière surtout une variation dans l'attitude du narrateur :

²⁵⁰ Les efforts du narrateur pour décrire la beauté particulière et évanescence de Rachel, soumise aux aléas de la perspective, et la part d'idéalisme qui gouverne le sentiment amoureux et la perception que nous avons des êtres (pour Saint-Loup qui l'aime, Rachel incarne toutes les beautés du monde, alors que le narrateur ne perçoit que ses imperfections) s'appuient sur une comparaison filée qui vise d'abord la superposition métaphorique entre l'actrice et la lune (cf : « À une distance convenable, tout cela cessait d'être visible et, des joues effacées, résorbées, se levait, comme un croissant de lune, un nez si fin, si pur [...] » II, CG, 472 ; « En revanche, comme si nous nous approchions de la lune et qu'elle cessât de nous paraître de rose et d'or, sur ce visage si uni tout à l'heure je ne distinguais plus que des protubérances, des taches, des fondrières », *Ibid.*, 475) pour rendre plus convaincante et fondée l'analogie proportionnelle qui éclaire l'essence de la relation amoureuse : Rachel est l'astre qui gouverne la planète Saint-Loup.

²⁵¹ M. Muller, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 35.

(186) Mais bientôt **comme** ces phénomènes naturels dont notre confort ou notre santé ne peuvent tirer qu'un bénéfice accidentel et assez mince jusqu'au jour où la science s'empare d'eux, et les produisant à volonté, remet en nos mains la possibilité de leur apparition, soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard, de même la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie cessa d'être soumise uniquement aux changements des saisons et du temps. (I, CS, 378-379)

Même si l'inclusion signifiée par le pronom recouvre ici aussi l'ensemble des hommes et vise donc à associer le narrateur et le lecteur au sein d'une « généralité pensée dans l'abstrait »²⁵², sans renvoyer à un groupe restreint et déterminé, le caractère théorique et assez vague du développement phrastique qui vient spécifier le syntagme démonstratif rend sans doute moins aisée pour les lecteurs une identification immédiate et affective du phénomène décrit par le comparant. On a donc moins l'impression d'être confronté à l'immanence d'une expérience sentie, ou d'un souvenir commun, que d'assister à l'exposé d'une leçon, à l'élucidation d'un fait qui affecte la conscience du héros (la résurgence de ses rêves de voyage qui n'est plus liée à l'alternance des saisons mais se coagule dans les noms des villes désirées) par le biais d'un équivalent scientifique et d'une démonstration quelque peu aride, que le narrateur – en vrai pédagogue, conscient de la difficulté que peut poser l'explication d'une impression subjective – veille pourtant à rendre plus séduisante et plus convaincante par la puissance persuasive de l'inclusion, en prêtant fictivement sa réflexion au lecteur. À la différence du *vous* ou du *on*, qui signalent la position surélevée de l'énonciateur et creusent une distance entre le maître et l'élève, le *nous* donne alors au lecteur le sentiment de cheminer, tel un compagnon de route, côte à côte du narrateur, de franchir ensemble les étapes d'un raisonnement (et d'une comparaison) dont il aura au bout du parcours une compréhension plus profonde²⁵³.

Il existe pourtant des occurrences où l'emploi du pronom déictique *nous* s'avère plus problématique et moins cohérent, dans la mesure où le geste d'inclusion et la pluralité qu'il implique se heurtent à la portée résolument subjective et singulière de la représentation qui se dégage de la structure exophorique du comparant. En d'autres termes, l'enceinte collective et généralisante tracée par le *nous* sert non pas à accueillir un *je* « quantifié et multiplié »²⁵⁴, effectivement pluriel car associé à d'autres instances, mais à masquer plutôt le *je* « dilaté » du narrateur, qui crée l'illusion d'une ouverture vers autrui et veut d'autant plus s'assurer la solidarité et la compréhension sympathique des lecteurs – fût-il nécessaire, pour ce faire, d'exploiter les astuces rhétoriques de l'énallage et d'étendre arbitrairement aux autres des expériences personnelles – que la situation évoquée en guise de repère, susceptible de restituer la signification d'une découverte esthétique, renvoie à des moments douloureux de son existence :

(187) Celle-ci venait d'entrer en scène. Et alors, ô miracle, **comme** ces leçons que nous nous sommes vainement épuisés à apprendre le soir et que nous retrouvons en nous, sues par cœur, après que nous avons dormi, comme aussi ces visages des morts que les efforts passionnés de notre mémoire poursuivent sans les retrouver, et qui, quand nous ne pensons plus à eux, sont là devant nos yeux, avec la ressemblance de la vie, le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration. (II, CG, 347)

²⁵² *Ibid.*, p. 77.

²⁵³ Comme le constate aussi Julie Salomon, le *nous* de certains passages didactiques permet au narrataire d'être « avec le narrateur : il se pose les mêmes questions, aperçoit les mêmes liens transversaux et se réjouit avec le héros à chaque fois qu'il passe de découverte en découverte », J. Salomon, *Proust, lecture du narrataire*, op. cit., p. 172.

²⁵⁴ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 235.

Si rien n'empêche de considérer que la stratégie d'inclusion est légitimée dans la première partie de la comparaison par un comparant qui pourrait, à la rigueur, éveiller des échos mémoriels et ramener les lecteurs à leurs passé d'écoliers – quoique l'universalité d'une telle expérience ne s'impose pas comme une évidence, le narrateur généralisant ici le souvenir des difficultés d'apprentissage qui l'ont marqué²⁵⁵ mais qui pourraient ne pas être le fait tout le monde – la scène qui prend corps dans la relative rattachée au second comparant nous fait pencher plus nettement pour l'hypothèse d'une connivence simulée. En effet, il est bien peu probable qu'une manifestation épiphanique si particulière, qui s'ancre dans un parcours de deuil individuel, où l'oubli apparent du défunt est entrecoupé par des réminiscences inopinées, puisse être reçue par les lecteurs comme un constat objectif et universalisant. À la limite, l'acquiescement de la part des lecteurs peut venir non de ce que tout un chacun a vécu le contenu de la comparaison, mais parce qu'il peut y adhérer en quelque sorte par équivalence, en essayant de retrouver un équivalent de l'expérience personnelle évoquée par le narrateur dans leur propre existence ; qui plus est, l'impression de familiarité et de déjà-vu (voire de déjà-lu) que le comparant entend susciter à travers le pronom *nous* et la tournure exophorique pourrait dériver de résonances relevant d'une mémoire textuelle, puisque la mention des visages des morts²⁵⁶ et la description détaillée que fournit la relative permet d'identifier, dans cette représentation censément virtuelle et générale, une allusion à l'épisode fondateur des intermittences du cœur et à la résurgence aussi miraculeuse qu'involontaire du souvenir vivant de la grand-mère dans la chambre d'hôtel de Balbec. Et encore, force est de constater que ce déclic mémoriel ne peut vraiment se produire que chez un lecteur expert, d'autant plus réceptif à l'égard des clins d'œil et des pierres d'attente posées par Proust qu'il connaît à fond le texte, ou, éventuellement, chez un lecteur très attentif (et très "idéal"), doué en plus d'une mémoire prodigieuse, qui garderait en réserve cette représentation vibrante d'émotion et en découvrirait *a posteriori* la portée allusive et anticipatrice.

Toujours est-il que, même dans ce partage de l'espace co-mémoriel du texte, l'inclusion et la participation empathique du lecteur impliquées par le pronom restent problématiques, ne serait-ce qu'au vu du décalage narratologique entre le héros et le narrateur : le comparant évoque un événement majeur de la vie du premier, qui ne s'est pas encore produit à l'époque de la soirée de l'Opéra (la grand-mère est alors encore vivante), mais auquel le second, révélant ici son omniscience et son positionnement en surplomb, à l'extérieur de la diégèse, peut tout de même se référer, puisque c'est en se tournant vers son propre passé et en s'appuyant sur une expérience vécue (ainsi que sur une théorie de la mémoire dont il a, en tant que narrateur, déjà dégagé

²⁵⁵ En atteste le fait que l'image de la leçon que l'on croit oubliée et que l'on retrouve intacte, à notre insu, dans notre mémoire, est une « métaphore obsédante » (Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963) qui revient à d'autres occasions dans le récit, toujours dans le rôle de comparant et toujours dans le cadre de l'illustration d'une expérience esthétique, par exemple en I, *JF*, 520 (« à l'égard des œuvres qu'on a entendues deux ou trois fois, on est comme le collégien qui a relu à plusieurs reprises avant de s'endormir une leçon qu'il croyait ne pas savoir et qui la récite par cœur le lendemain matin. ») Preuve de ce que, comme le note Tadié dans l'introduction générale de la Pléiade (I, p. XV), « lorsque Proust a uni un thème à une image, une théorie à une métaphore, cette cellule initiale, il ne l'abandonne jamais ».

²⁵⁶ Il n'est pas anodin que le comparant évoque ici tout particulièrement le visage des défunts en tant qu'objet du ressouvenir involontaire, puisque dans l'épisode des intermittences du cœur à Balbec, c'est surtout le visage de la grand-mère qui apparaît avec netteté au héros : « je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée ; » (III, *SG*, 153).

les fondements²⁵⁷) qu'il construit la sous-classe à la fois générale et particulière faisant œuvre de repère explicatif en mesure d'illustrer le processus mémoriel ayant présidé à la révélation tardive du talent de la Berma. La portée subjective et intradiégétique de l'expansion caractérisante qui vient compléter la désignation démonstrative bouleverse ainsi le principe de l'exophore mémorielle – qui se replie subrepticement sur le texte au lieu de s'ouvrir à l'hors-texte – et perce à jour la fausse généralité du pronom *nous*, ainsi que l'artifice énonciatif du narrateur, qui recourt à la tournure démonstrative et à l'inscription des lecteurs dans le discours à des fins aussi bien empathiques (la fraternité dans la douleur) que persuasives, l'illusion d'une identification, qui mobilise en plus les ressources du pathos, permettant en effet de rendre plus immédiatement compréhensible et recevable l'élucidation d'une expérience esthétique individuelle.

Nous sommes donc passée progressivement des occurrences où la scénographie de connivence élaborée par l'entremise de la variante abrégée de l'exophore mémorielle, ayant pour but d'accentuer (ou de susciter) l'impression de notoriété du comparant, était en quelque sorte légitimée par la teneur effectivement universelle, intersubjective de la représentation, à ce dernier exemple où en revanche la mise en scène d'une entente et d'une complicité profonde entre le narrateur et ses destinataires s'avère en contradiction avec le contenu indéniablement personnel, et fictif, de l'expérience évoquée, ce qui renforce le soupçon d'une manipulation énonciative, vouée à s'assurer l'adhésion des lecteurs et à accroître la force illustrative et argumentative de la comparaison. Les occurrences que nous allons présenter maintenant, et sur lesquelles va s'achever cette section, permettent de nuancer ultérieurement ces considérations au sujet de la posture énonciative ambiguë du narrateur, et de revenir aussi sur la question des instances entre lesquelles se joue la recherche de la connivence que nous avons vu être à fondement du stylème exophorique.

Afin de ne pas alourdir l'analyse avec des distinctions qu'il aurait fallu répéter à chaque exemple commenté, nous avons commis une approximation assez flagrante en affirmant à plusieurs reprises, dans les pages précédentes, qu'à travers l'exophore mémorielle le narrateur vise à instaurer une relation intersubjective avec ses lecteurs, fondée sur la simulation d'un partage de connaissances. En réalité, la seule instance discursive à laquelle le premier, qui est un personnage imaginaire, dépourvu d'existence en dehors de l'univers fictionnel, peut s'adresser n'est sûrement pas le lecteur (soit un individu en chair et en os du monde réel) mais le narrataire, destinataire fictif et être de papier qui demeure souvent une présence invisible, désincarnée, ou bien réduite à un nombre fini d'énoncés²⁵⁸. Cette distinction est certainement fondée et opératoire d'un point de vue narratologique, mais on a parfois tendance à en faire l'économie, ou à la passer sous silence, du moment que les poéticiens eux-mêmes considèrent, de façon consensuelle, que le narrataire représente finalement l'alter ego fictionnel, intradiégétique, du lecteur réel, une sorte d'intermédiaire entre le narrateur qui tient le fil du

²⁵⁷ C'est en effet déjà l'opposition entre la stérilité de l'effort conscient que nous fournissons lorsque nous nous tenons à la mémoire volontaire et la plénitude du souvenir involontaire, s'élevant au milieu de l'indifférence et de l'oubli apparents, que le narrateur convoque ici, bien avant sa mise au point théorique lors des découvertes de la dernière matinée Guermantes.

²⁵⁸ Pour un approfondissement sur le narrataire, voir entre autres G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n. 14, 1973, p. 178-196 ; G. Genette, *Figures III*, *op. cit.* ; Id., *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983 et C. Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de narratologie*, n. 11, 2004, disponible sur le site narratologie.revues.org/13?lang=en#ftn2.

récit dans l'univers diégétique, et les lecteurs qui le lisent de l'autre côté de la fiction et qui prennent, en pratique, la place du narrataire. Cependant, il est des comparaisons à structure exophorique où la prise en compte du décalage, et de l'autonomie des deux instances de destinataires s'avère essentielle pour montrer, d'une part, que l'efficacité et la portée heuristique de la figure peuvent dépendre, et varier, en fonction du cadre spatio-temporel où a lieu la réception, et que, d'autre part, l'affinité élective que le narrateur s'efforce de construire au moyen du démonstratif et des renvois de matrice culturelle, ne peut trouver un écho que chez l'instance fictive du narrataire, alors qu'elle a de fortes chances d'échouer auprès des lecteurs réels.

Observons par exemple ces deux extraits, où le choix de comparants tirés du domaine scientifique souligne – comme nous l'avons vu aussi à d'autres occasions²⁵⁹ – l'intention didactique de Proust et sa propension à chercher dans la science un soutien argumentatif légitimant son analyse de phénomènes moraux ou psychologiques :

(188) Je ne pus constater sans mélancolie qu'il ne me restait rien de mes dispositions d'autrefois quand, pour ne rien perdre du phénomène extraordinaire que j'aurais été contempler au bout du monde, je tenais mon esprit préparé comme ces plaques sensibles que les astronomes vont installer en Afrique, aux Antilles, en vue de l'observation scrupuleuse d'une comète ou d'une éclipse ; (II, CG, 344)

(189) D'ailleurs, l'amour est un *mal inguérissable*, **comme ces diathèses où le rhumatisme ne laisse quelque répit que pour faire place à des migraines épileptiformes**. Le soupçon jaloux était-il calmé, j'en voulais à Albertine de n'avoir pas été tendre, peut-être de s'être moquée de moi avec Andrée. (III, PR, 593)

Dans les deux cas, la représentation qui prend corps dans la configuration exophorique induit à éviter tout amalgame hâtif et nous invite même à opérer une triple distinction entre la figure du narrataire, le lecteur réel contemporain de Proust, auquel l'écrivain songe peut-être en élaborant la première comparaison, et le lecteur réel d'aujourd'hui. Il nous semble en effet que la résonance mémorielle et la référence à un savoir partagé impliquée par la désignation démonstrative sont destinées à s'affaiblir, et à apparaître comme une pure illusion de l'énonciation, au fur et à mesure que l'on s'éloigne du narrataire et que l'on se rapproche du lecteur réel. Ce n'est en effet qu'avec le premier, instance fictive que le texte construit à l'aide d'indices implicites²⁶⁰, et en lui attribuant en l'occurrence des connaissances très pointues en médecine, un intérêt pour les expériences astronomiques et, accessoirement, le statut de contemporain du narrateur (le premier comparant renvoyant en effet aux observations menées en 1910 lors du passage de la comète de Halley²⁶¹), que peut s'instaurer une complicité véritable, fondée sur l'appartenance du narrateur et de son destinataire fictif à un même horizon historique et culturel. En revanche, si les lecteurs du début du XX^e siècle n'auront pas eu de peine à reconnaître

²⁵⁹ Voir *supra*, p. 371-374.

²⁶⁰ En reprenant les remarques de Prince, Ifri explique qu'à côté des indices explicites révélant la présence du narrateur (par exemple les apostrophes du type « mon lecteur », « cher lecteur »), le texte fournit aussi des indices implicites, parmi lesquels on trouve les références culturelles ou historiques, qui contribuent à décrire une figure possible de narrataire en nous renseignant sur ses connaissances et son horizon spatio-temporel. Voir, A. P. Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, *passim*.

²⁶¹ Les commentateurs de la Pléiade expliquent en effet que Proust, grand lecteur de journaux et toujours concerné par l'actualité scientifique de son temps, fait sans doute allusion ici aux clichés photographiques et aux expériences menées en vue du passage de la comète de Halley en 1910, événement qui eut un grand retentissement, même en dehors de la communauté des astronomes. La note signale aussi que ce souvenir pourrait avoir inspiré une autre comparaison qui se trouve dans une lettre à Montesquiou, datant précisément de 1910, où Proust compare un livre du comte à « une étoile qui voyage pour prêter de la lumière aux planètes » (Corr., X, p. 71). Voir II, CG, p. 1551-1552, note 1.

le renvoi aux essais astronomiques, dont le souvenir est peut-être encore présent dans leur mémoire²⁶² – tandis qu’il paraît moins probable qu’ils possèdent les compétences nécessaires pour maîtriser une référence médicale si spécifique – on peut parier que les lecteurs actuels (à l’exclusion des médecins) resteront indifférents aux clins d’œil entendus que le narrateur leur lance au moyen du démonstratif.

Non seulement la distance chronologique leur empêche de détecter et de partager en (188) l’allusion à l’actualité scientifique de l’époque (ce qui, par ailleurs, rend paradoxal l’emploi du présent achronique, car il confère une nuance itérative à une situation qui ne s’est produite qu’une fois en ces termes). De surcroît, la rigueur terminologique et la précision dans la description de la pathologie en (189), scrupule majeur de Proust lorsqu’il choisit des comparants scientifiques ou techniques, risquent de se révéler une arme à double tranchant, potentiellement dangereuse pour la mission explicative de la figure, car si le lecteur est confronté à un comparant trop spécialisé, excédant ses connaissances encyclopédiques ou empiriques, l’issue de l’explication analogique sera incertaine et dépendra de sa disposition à combler ses lacunes ou à fournir un travail inférentiel plus grand. En même temps, l’on s’avise aussi que si la comparaison atteint tout de même son but explicatif, c’est presque par la force d’un paradoxe, le lecteur adhérant alors presque par intimidation, par une forme d’assujettissement vis-à-vis d’une instance narrative qui en sait visiblement plus que lui, à l’idée véhiculée par la comparaison, idée qui ne peut qu’être juste, du moment qu’elle s’exprime à travers un parallèle d’une si grande rigueur scientifique. Il ne reste pas moins que, comme elle s’appuie sur des *realia* et sur des données qui, tout en se voulant objectives, nous ramènent en réalité à un univers mental et expérientiel individuel, la démarche traductive du narrateur pâtira inévitablement d’une certaine déperdition de sens, résultant précisément de ce clivage qui, malgré la présupposition de connivence véhiculée par l’exophore mémorielle, se creuse à chaque fois que le lecteur réel ne peut coïncider avec ce narrataire que le *je* aspire à rendre son égal, sinon sa copie conforme.

Ces considérations peuvent être étendues également aux occurrences où l’image sollicitée par le comparant et le rapport analogique qui l’unit au comparé se font jour par le truchement de références à des œuvres artistiques. La supercherie énonciative du narrateur s’avère ici encore plus patente, car la structure exophorique contribue à poser comme allant de soi des représentations qui sont certes notoires pour le narrataire fictif implicitement visé, du moment que celui-ci se place sur la même longueur d’onde que le narrateur, mais pourraient ne pas l’être pour le lecteur, qui se trouve donc dans la position inconfortable d’escamoter ses carences en matière de littérature ou de peinture, ou bien de les avouer et de s’activer pour y remédier. De la sorte, le bluff de l’exophore mémorielle consisterait ici à faire passer pour un partage ce qui est en fait une démarche didactique de transmission du savoir ; celle-ci s’exercerait alors sur deux fronts, le narrateur revêtant le rôle d’intercesseur entre les lecteurs et les grands artistes qui ont été ses « aimables poteaux indicateurs » (*EA*, 311) dans la formation de sa propre pensée esthétique²⁶³, et démontrant surtout que l’art peut révéler la face poétique des choses les plus prosaïques et les plus triviales et, dès lors, recréer en profondeur la vie, pourvu qu’on ne se cantonne pas au jeu des ressemblances superficielles que pratiquent les célibataires de

²⁶² Mémoire qui doit tout de même être assez bonne, étant donné qu’un intervalle de dix ans sépare la parution du *Côté de Guermantes* de l’événement astronomique évoqué dans la comparaison.

²⁶³ Cette idée est avancée notamment par Michèle Magill dans son ouvrage *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 154.

l'art²⁶⁴, mais qu'on ait la force de descendre plus avant, d'atteindre la véritable essence commune sous-jacente aux productions artistiques et aux données réelles. Cependant, la posture assumée par le narrateur dans ces occurrences est plus complexe et ne se réduit pas, nous semble-t-il, à celle du pédagogue ou du savant érudit ; cette composante est certainement présente, mais elle entre partiellement en contradiction avec la simulation de connivence orchestrée via la tournure exophorique (pourquoi donc vouloir insister à tout prix sur la familiarité de la référence ?) et surtout avec la nature ambiguë des renseignements, à la fois fragmentaires et détaillés, véhiculés par l'expansion relative.

Les occurrences que nous présentons ci-dessus,

(190) Du moins entre le déjeuner et le dîner, entre les sorties et les rentrées des clients remplissaient-ils [les chasseurs de l'hôtel] le vide de l'action comme ces élèves de Mme de Maintenon qui sous le costume de jeunes israélites font intermède chaque fois qu'Esther ou Joad s'en vont. (II, JF, 66)

(191) quelques images conservées par ma mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance ; et parce que c'est lui-même qui les a tracées en moi avant de disparaître, émouvantes – si on peut comparer un obscur portrait à ces effigies glorieuses dont ma grand-mère aimait à me donner des reproductions – comme ces gravures anciennes de la Cène ou ce tableau de Gentile Bellini, dans lesquels l'on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui le chef-d'œuvre de Vinci et le portail de Saint-Marc. (I, CS, 163-164)

(192) pendant que j'étais allongé, comme ces peintres qui cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du « Tireur d'épine » ou qui comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique.[...] (II, JF, 302)

(193) ici ces collines de la mer qui, avant de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que souvent ce n'était qu'après une longue plaine sablonneuse que j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans. (II, JF, 33)

sont agencées de manière à dessiner une progression qui va du pôle du renvoi intertextuel²⁶⁵ clair, susceptible d'éveiller le souvenir d'une ou de plusieurs œuvres spécifiques, à celui de l'allusion vague, non identifiable de façon univoque. Dans les deux premiers exemples, la constellation des noms propres – référant respectivement aux personnages des tragédies bibliques de Racine, à la fresque de la Cène par Vinci et au portail de Saint-

²⁶⁴ Swann et Charlus sont, on le sait, les deux célibataires de l'art de la *Recherche*, mais le goût de reconnaître dans les personnages des tableaux les traits de personnes connues appartenait aussi au jeune Proust, à en juger par les témoignages de Lucien Daudet sur ses visites au Louvre en compagnie du futur écrivain (« Et puis il tombait en arrêt devant le monsieur au nez rouge et à la robe rouge, qui sourit à un enfant, et s'écriait : « Mais c'est le portrait vivant de M. du Lau ! C'est d'une ressemblance incroyable ! Comme ce serait gentil si c'était lui ! », *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, op. cit., p. 18) et d'André Maurois (« très tôt, il prit l'habitude de chercher entre les personnages des tableaux et ceux de la réalité des ressemblances, d'abord par goût du général [...] mais aussi parce que l'évocation d'une atmosphère connue, propre à un grand peintre, permet au lecteur cultivé, mieux que des page de descriptions, de comprendre ce que l'auteur a voulu dire », propos cités par J. Nathan, *Citations, références et allusions de Marcel Proust*, Nizet, 1969, p. 20).

²⁶⁵ Nous utilisons le terme « intertextualité » et ses dérivés même dans le cas de références picturales, parce que chez Proust, comme l'a montré aussi Annick Bouillaguet, les peintures peuvent, et doivent en quelque sorte, « se faire texte » et entretiennent donc avec le contexte citant du roman des relations d'ordre « authentiquement intertextuel ». De plus, l'auteur fait remarquer que dans le cas du tableau de Bellini, évoqué dans l'exemple (186), la couche intertextuelle est double, car la description textuelle proustienne est sans doute filtrée par la médiation de la critique d'art ruskinienne, l'esthète anglais commentant en de termes proches, dans son *Guide to the Academy at Venice*, le tableau *Procession de la croix sur la place de Saint-Marc* de Bellini. Voir A. Bouillaguet, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, op. cit., p. 126 et 132.

Marc peint par Bellini – donne lieu à une description intermédiaire²⁶⁶, à mi-chemin entre la suggestion et la référence explicite, sollicitant des images et des connaissances ponctuelles chez un narrataire qui, comme l'impliquent les démonstratifs, non seulement aurait déjà vu ou lu la pièce racinienne et connaîtrait également les circonstances de sa création²⁶⁷, mais dont les compétences en histoire de l'art lui permettraient d'identifier sans hésitations le tableau particulier de Bellini auquel le narrateur est en train de songer. Les indices sont toutefois assez nombreux et transparents pour fournir également à ceux des lecteurs qui n'incarneraient pas dans le monde réel ce profil idéal de connaisseur les éléments nécessaires pour décoder les références en question et l'obliger, en quelque sorte, à combler leurs lacunes, que ce soit à travers un travail de documentation, ou bien par la voie de l'imagination, effort indispensable pour pouvoir se représenter le comparant et atteindre la pleine compréhension de l'analogie.

Et pourtant, même lorsque le narrateur ne fait pas mystère de ses sources, force est de constater que ses références ne sont jamais complètes et qu'il préfère se tenir au contraire sur le seuil de l'allusion, du clin d'œil savant adressé aux *happy few*, en somme d'une représentation qui, comme nous l'avons relevé aussi pour beaucoup d'autres comparants, veille toujours à maintenir une marge d'indétermination, une part de généralité au cœur même du particulier qui l'informe et assure son intelligibilité. En effet, l'immédiateté de la désignation au démonstratif singulier en (191), ainsi que l'explicitation du nom du peintre et le détail vénitien, indiquent clairement que la pensée du narrateur s'arrête ici sur une toile bien précise, unique, et que s'il n'en spécifie pas le titre, ce n'est pas par négligence ou à cause d'une mémoire défaillante, mais parce qu'il choisit délibérément de l'omettre²⁶⁸. Il en va de même en (192), où nous assistons à un brouillage, voire à un escamotage volontaire de la référence²⁶⁹ qui est source d'un contraste curieux entre la généricité du syntagme nominal « ces peintres », sous-classe plus ou moins vaste dont les membres demeurent impossibles à identifier, et la minutie des détails descriptifs contenus dans l'expansion relative ; non seulement celle-ci retrace la scène de vie quotidienne qu'est

²⁶⁶ Selon Yoshikawa, les références de Proust aux œuvres picturales se différencient entre des « tableaux désignés », soit des toiles spécifiques dont sont donnés non seulement le titre et l'auteur mais aussi une description minutieuse, sur le mode de l'*ekphrasis*, les cas intermédiaires des « tableaux suggérés », lorsque seuls le nom de l'artiste ou du tableau sont mentionnés, et pour finir des « tableaux cachés », soit des descriptions de paysages ou d'objets fortement marquées par le souvenir d'un tableau réel mais qui ne contiennent aucune référence explicite à l'œuvre d'origine dont elles s'inspirent. Voir K. Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Champion, 2010, p. 255-269.

²⁶⁷ La mention de Mme de Maintenon implique en effet que le narrataire (et le lecteur qui se substitue à lui) est au courant du contexte de création de la tragédie, la favorite du roi ayant commandité à Racine deux pièces à sujet biblique, *Esther* et *Athalie*, pour les demoiselles de Saint-Cyr, qui en interprétaient les chœurs.

²⁶⁸ Cette interprétation ne s'étend pas en revanche au premier comparant, car la généralisation et l'omission des détails concernant les gravures qui représentent la fresque de Léonard s'expliquent par la fonction de reprise qu'exerce ici la comparaison, en sus de sa valeur explicative ; la mention explicite de la source, à laquelle nous ramène d'ailleurs la parenthèse analeptique qui retarde l'apparition des comparants, figure en effet quelque cent-vingt pages plus haut, lorsque le narrateur évoque la préférence de sa grand-mère pour les reproductions « artistiques » des chefs-d'œuvre, ce qui nous permet d'avancer que la valeur exophorique du déterminant démonstratif (« ces gravures ») se double ici d'une valeur anaphorique et cohésive, car, malgré la distance, le référent peut être repéré à l'intérieur du texte : « Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la Cène de Léonard avant sa dégradation, par Morghen) » (I, CS, 40).

²⁶⁹ La certitude qu'il s'agit d'un brouillage intentionnel nous est donnée par la correspondance, Proust décrivant en des termes pratiquement identiques, dans une lettre à Gabriel Astruc, la scène domestique et précisant qu'il s'agit d'un tableau de Degas (alors que, à l'inverse du passage des *Jeunes filles*, il laisse dans le vague la référence à la statue antique) : « Je veux dire que ce qui est vraiment antique, ce qui est l'équivalent dans l'art moderne du jeune héros arrachant l'épine, ce n'est pas tel tableau académique qui singe l'antique mais une femme moderne de Degas qui s'arrache une ongle ou une peau du pied. » *Corr.*, t. XII, p. 390.

censé représenter le tableau anonyme, mais explicite en plus le modèle de la statuaire classique que les lecteurs peuvent prendre comme point de comparaison à l'intérieur de la comparaison. Ce mécanisme allusif singulier, qui donne à voir ce qu'il cache et cache ce qu'il donne à voir, se reproduit d'ailleurs à l'identique dans la reprise reformulative opérée par le second prolongement caractérisant (« ou qui »), où la mention ponctuelle de Rubens côtoie l'évocation indéterminée d'une peinture à sujet mythologique²⁷⁰, qui invite à se rappeler, plutôt qu'un tableau précis, une manière picturale ou une scène prototypique, alors que dans l'occurrence (193) la tendance à la généralisation et au floutage des contours l'emporte, puisque le renvoi à l'école des primitifs toscans et aux glaciers qui apparaissent dans leurs œuvres est très rapide et peu parlant, l'expansion relative demeurant exceptionnellement avare de détails descriptifs, si bien que les ressources imaginatives pourraient ne pas suffire, cette fois-ci, au lecteur inaccoutumé aux peintures inaugurant la Renaissance italienne ou ignare des travaux de Ruskin.

Or, comment juger ce mélange paradoxal d'explicitation et de gommage des références, ce mouvement égal et contraire de particularisation – exacerbé par la construction exophorique, qui fait appel à des contenus mémoriels prétendument partagés et donc forcément spécifiques – et d'estompement, *a fortiori* au sein d'un procédé figural comme la comparaison qui a, surtout chez Proust, dans la clarté et dans l'intelligibilité des rapports qu'elle tisse sa principale raison d'être ? Or, si l'on se tient à la distinction narratologique entre narrataire et lecteur, et que l'on accepte de surcroît les conclusions auxquelles aboutissent les travaux déjà cités consacrés au narrataire de la *Recherche*, selon lesquels cette figure coïncide en tous points (statut social, formation, bagage culturel, intérêts) avec le narrateur, il va de soi que ce dernier, en s'adressant à un destinataire virtuel modelé à son image, ait tendance à omettre des détails et des informations qu'il considère comme superflues, sinon même comme un excès de pédanterie, vu que l'entente entre les deux instances est totale et la compréhension des allusions immédiate. Si l'on quitte en revanche le niveau intradiégétique, et que l'on essaie de sonder les intentions de l'auteur Marcel Proust, il nous semble que l'occultation volontaire des titres ou des noms des artistes, et la gageure qui consiste à maintenir les références culturelles dans une zone floue, à cheval de la citation directe et de l'allusion, témoignent moins de la croyance – partant très utopique et bien difficile à prouver pour nous – en un lecteur « idéal » qui comprendrait tout et serait en communion profonde avec l'écrivain, que d'un maniement très personnel et très subtil des renvois intertextuels convoqués à l'appui du processus de figuration, d'où se dégagent implicitement des instructions sur la posture interprétative à adopter. En renonçant à donner des renseignements trop explicites, qui permettraient l'identification univoque de la source²⁷¹, Proust semble insister sur le fait que (à l'instar du narrateur, qui avouera ne pas être bibliophile²⁷²) le lecteur ne doit pas devenir « fouilleur de détails » (IV, *TR*, 618), ni se lancer dans une traque

²⁷⁰ Les avant-textes sont souvent plus précis et contiennent des renseignements que Proust décide ensuite de gommer dans les versions successives, comme le montre cette esquisse du cahier 26 : « Ce sont elles, elles posaient là toutes quatre dans la paresse et l'abandon de leur pose, comme ces femmes que Rubens a peintes en Madeleines ou en saintes et dont elles avaient la riche, la silencieuse et distraite beauté. » II, *JF*, *Esquisse LI*, p. 959-960.

²⁷¹ Il y a évidemment des exceptions à cette règle, car les tableaux clairement désignés et commentés sont aussi présents dans le roman, il suffit de penser au *Patriarche de Grado exorcisant un possédé* de Carpaccio, à la *Vue de Delft* de Vermeer, à la *Zéphora* de Botticelli ou encore aux figures de l'*Arena* de Giotto. Cependant, dans tous ces cas le tableau n'est pas un comparant, un équivalent spirituel d'une réalité diégétique, mais il fait l'objet d'une description minutieuse et d'un commentaire qui le concerne au premier chef, en tant qu'œuvre d'art et qui l'intègre à l'univers romanesque (la mort de Bergotte pour Vermeer, le motif de Fortuny lié à Albertine pour Carpaccio).

²⁷² Cf. IV, *TR*, 465-466 : « La première édition d'un ouvrage m'eut été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu

policière des sources, car ce qui permet d'extraire la signification profonde du rapport analogique, et est gage de la force évocatrice et de l'efficacité explicative de la comparaison – soit qu'elle aide à faire comprendre un point d'esthétique ou de théorie (191, 192), soit qu'elle supporte l'effort descriptif (190, 193) – n'est pas le détail pédantesque, mais la représentation globale que fournit le comparant, la description juste et rigoureuse, à la fois reproduction et recréation du modèle original, qui se déroule dans la phrase relative. C'est pourquoi les allusions proustiennes sont à la fois assez vagues pour ne pas verser dans un étalage d'érudition à la Brichot ou à la Bloch, aussi pédant qu'inutile, vu que ce n'est pas à ce niveau-là que se niche le sens du rapprochement, mais suffisamment minutieuses pour « lance[r] ou relance[r] une imagination qui, sans le relais intertextuel, serait, sinon défailante, peut-être moins vive »²⁷³ et pour permettre au lecteur de se représenter, de reconstituer par le souvenir, ou plus probablement par l'imagination, le tableau, le morceau de musique ou de théâtre dont il est question, préalable essentiel pour s'engager à son tour dans le parcours de déchiffrement accompli par le narrateur.

Il ne reste pas moins que de telles comparaisons, où le stylème de l'exophore mémorielle comporte toujours l'inscription du sujet récepteur dans le discours et son inclusion – perçue comme plus ou moins dépaysante en fonction des clivages culturels et temporels – dans l'univers expérientiel de celui qui dit *je*, pourraient exposer leur auteur à des griefs de “proustocentrisme” dans la fabrication de ses images²⁷⁴, sinon témoigner d'une certaine auto-référentialité chez un écrivain qui, bien que très soucieux de la réception de son œuvre et de la compréhension des lecteurs, risque parfois de paraître enfermé dans son monde culturel et mental, comme il l'était dans sa chambre tapissée de liège. Or, nous croyons néanmoins que, si auto-référentialité il y a, si Proust semble effectivement ne pas se soucier de la postérité de ses lecteurs lorsqu'il choisit comme comparant un fait ancré dans l'actualité scientifique, politique ou dramatique²⁷⁵ de son temps (ce qui est d'ailleurs tout à fait normal, puisqu'aucun écrivain, au moment où il rédige son livre, ne peut avoir la perception de ce qui pourra apparaître familier ou désuet aux lecteurs futurs) ou une œuvre d'art, c'est parce qu'au fond rien, ni la hantise d'être compris, ni le souci du public contemporain ou futur, ne sauraient primer sur la seule et véritable préoccupation de l'écrivain, soutenant à la fois son style et sa création : la justesse de l'image et sa vérité vis-à-vis de l'impression « agréable et forte » (EA, 187) qui, des profondeurs de son moi, doit être ramenée à la lumière.

Nous voudrions clore cette longue section consacrée aux comparaisons amplifiées par une phrase relative en citant un tout dernier exemple, d'autant plus intéressant qu'il nous confronte exceptionnellement à un silence, à un tarissement subit de la source première d'où ont jailli toutes les occurrences commentées au

par elle l'édition où je les lus pour la première fois. Je recherchais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale ».

²⁷³ A. Bouillaguet, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, op. cit., p. 191-192.

²⁷⁴ Même si, comme le rappelle Françoise Leriche, les critiques contemporains de Proust – volontiers sévères à l'égard de ses phrases longues et de ses excès descriptifs – n'ont jamais pointé du doigt « la multiplicité de ses références culturelles ou son érudition, ni accusé Proust de n'écrire que pour une élite cultivée. » F. Leriche, « Citation, référence et allusion culturelle dans le roman et la correspondance de proust », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 7, 2009, p. 32.

²⁷⁵ Nous pensons aux nombreuses références à des pièces célèbres du temps de Proust et qui ne figurent plus dans le répertoire théâtral, ce qui rend assez obscur le sens des allusions pour les lecteurs d'aujourd'hui. Voir à ce sujet D. Gasiglia-Laster, « Les références de Proust aux pièces sorties du répertoire : une intertextualité à retrouver », *Marcel Proust aujourd'hui*, n. 4, « Proust et le théâtre », 2006, p. 135-155.

fil des pages précédentes. Dans une lettre de juin 1921 adressée au critique Binet-Valmer, au terme d'un plaidoyer en faveur de l'affinité entre le métier d'écrivain et celui du savant expérimentateur, Proust écrit ceci : « Je travaille comme un insecte dont l'instinct (la fatigue m'empêche de continuer) »²⁷⁶. Il nous semble qu'aucune analyse ne pourrait montrer plus efficacement que ne le fait ce témoignage poignant, cette capitulation résignée de Proust, que la forme comparative répondant au schéma *PI comme SN+ relative* constitue la réalisation la plus riche, la plus achevée et la plus exigeante qui soit, aussi bien pour l'auteur qui la façonne que pour le lecteur qui la reçoit. À un auteur qui, comme Proust, poursuit le rêve de l'exhaustivité et de l'épuisement analytique du réel, elle offre d'abord la possibilité de bâtir des images qui tirent leur netteté et leur finesse d'un comparant qui dépasse les limites étroites de la désignation nominale et les insuffisances de la caractérisation adjectivale ; en effet, l'entité choisie en guise de repère explicatif se construit moins à partir de « l'objet de pensée »²⁷⁷ actualisé par le seul syntagme nominal qu'à partir du procès dynamique global dont il en vient à constituer le sujet ou l'objet et qui se dessine dans et par les informations et les détails, virtuellement infinis, que l'expansion phrastique permet d'ajouter à la représentation initiale. De ce fait, à la différence des comparaisons substantives simples, le transfert mutuel de traits sémantiques et le mouvement de superposition que le relateur *comme* amorce entre les deux constituants nominaux ne suffisent plus pour atteindre la clé du rapprochement et le sens de l'analogie, car celle-ci se dégage essentiellement de la scène que retrace l'appendice caractérisante et qui, en précisant les contours initialement vagues du syntagme formé par le substantif et son déterminant défini ou indéfini, rend le comparant informatif et signifiant, d'où le rôle capital que l'expansion relative, indépendamment de la valeur descriptive ou restrictive qu'elle assume vis-à-vis du nom qu'elle amplifie, joue pour la construction et l'acceptabilité de la comparaison.

À l'issue de nos analyses, nous croyons pouvoir affirmer que les rapprochements articulés sur ce patron syntaxique expansé représentent en quelque sorte la forme-fétiche de la comparaison chez Proust, et ce pour deux raisons majeures. D'une part, elle condense dans la même structure les caractéristiques des variantes substantive et phrastique, et offre à l'écrivain un moyen pour dépasser les apories des images balzaciennes, puisque dans ces réalisations la suggestion s'allie à l'explication, la concision au déploiement²⁷⁸, les trouvailles poétiques issues de la sensation à la rigueur et à la clarté de l'intelligence qui la relaie et creuse au fond de l'impression jusqu'à en fournir la traduction intégrale, la phrase relative étant, de par son extensibilité, l'instrument linguistique de ce travail qui s'opère en profondeur et en étendue. D'autre part, la combinaison d'un terme nominal, actualisé dans la plupart des cas par un article indéfini singulier, qui indique le prélèvement d'une entité quelconque, et d'une caractérisation phrastique qui restreint son extension et le particularise, tout en le maintenant sur un plan virtuel, permet à Proust de fabriquer des représentations qui relèvent à la fois du général et du particulier : bien que le comparant soit désactualisé, et que la relative au présent achronique souligne en plus la reproductibilité et la nuance itérative du procès, la richesse et la minutie

²⁷⁶ *Corr.* t. XX, p. 315. Une version achevée de cette comparaison avortée se trouve dans un fragment écrit au temps de *Jean Santeuil* (« La poésie ou les lois mystérieuses »), même si, en l'absence du prolongement caractérisant, on ne peut pas être sûr que Proust ait voulu exprimer la même idée dans sa lettre : « [le poète] peut mourir sans regret, comme l'insecte qui se dispose à la mort après avoir déposé tous ses œufs. » (*EA*, 421) Voir aussi *EA*, 443 et 672.

²⁷⁷ *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 169.

²⁷⁸ « M. Marcel Proust passe pour un écrivain diffus. Ainsi se forment les légendes. Il est le plus concis des écrivains. », L.-Martin Chauffier, compte rendu du *Côté de Guermantes* paru dans la *NRf* du 1er février 1921.

des détails contribuent à rendre le comparant tellement individualisé et unique qu'il ne peut guère être appréhendé en puisant dans le réservoir des connaissances d'univers, mais plutôt en convoquant l'imagination ; il s'ensuit alors que les comparants apparaissent suffisamment notoires, détachés des contingences, pour remplir leur mission illustrative et démonstrative, et en même temps suffisamment détaillés pour demeurer fidèles à la réalité concrète qu'elles dépeignent. Cette articulation subtile entre généralisation et singularisation informe toutes les occurrences de cette catégorie mais devient encore plus voyante dans la variante où la comparaison intègre le stylème dix-neuviémiste de l'exophore mémorielle, qui a le double avantage de permettre la focalisation sur un particulier saisi sur fond d'une généralité, en tant que membre d'une classe plus ample mais construite de toutes pièces par l'énonciateur, et de développer une caractérisation qui, tout en étant subjective, donc particulière, fait appel à la mémoire collective et vise à instaurer l'illusion d'une relation de connivence entre les lecteurs et l'auteur via les écrans fictifs du narrateur et de son narrataire.

Les avantages de ces comparaisons prolongées sont donc multiples, et Proust en explore à fond tous les ressorts et les potentialités formelles (nous avons analysé les variations et les sollicitations stylistiques qui peuvent concerner le pronom relatif, le temps du verbe de l'expansion, ou encore la position et la morphologie du syntagme nominal comparant), ce qui l'amène parfois à construire des rapprochements tant ingénieux que très complexes du point de vue syntaxique, surtout lorsque la phrase relative accrochée au nom comparant dérive vers la sphère narrative et confère à la représentation extradiégétique le statut d'une microfiction enchâssée dans la fiction première. C'est plus spécialement dans ces occurrences proliférantes, pseudo-homérique, que l'on peut mesurer la difficulté d'un dispositif figural que nous avons qualifié d'exigeant, ainsi que la portée de l'effort auquel l'écrivain dit ne plus pouvoir s'astreindre dans la lettre que nous citons plus haut ; plus le comparant s'amplifie, plus l'image déploie « ses longues soies », plus l'équilibre de la syntaxe et le balancement de toutes les composantes, des points de contact entre les deux noyaux de la comparaison doivent être contrôlés, pour ne jamais perdre le cap de la vision à traduire, pour ne pas trébucher²⁷⁹ ou s'égarer dans les méandres de la phrase, pour tout dire et sauvegarder en même temps la clarté de l'ensemble. Un pareil défi est posé aussi au lecteur, qui doit doubler le travail inférentiel pour saisir tous les tenants et aboutissants d'une analogie qui se tisse peu à peu et qui en appelle aussi bien à ses facultés analytiques que – surtout si le comparant se moule dans le cadre de l'exophore mémorielle – à ses connaissances ; si le risque de “décrocher”, de se décourager face au pointillisme vertigineux et à l'incongruité apparente de certaines comparaisons est toujours à la clé, au bout du parcours on finit néanmoins par se convaincre de la justesse surprenante d'une analogie qui récompense à la fois l'intelligence et la sensibilité, et démontre de surcroît que la conciliation parfaite entre le « vaporeux et diapré » et le « lucide et net », que Paul Souday²⁸⁰ scinde catégoriquement dans un propos critique au sujet des métaphores de Bergson, est en revanche possible.

²⁷⁹ Ce qui arrive au jeune Proust dans cette lettre à son ami Robert Dreyfus – à moins que ce ne soit une mise en scène ludique, assaisonnée par une bonne dose d'auto-dérision, de ses propres “travers” syntaxiques : « Telle grande courtisane dont l'évasure de la nuque a précisément la rondeur charmante de ces amphores où les Étrusques patients mirent tout leur idéal [...] dont le coin de la lèvre est le même que dans ces vierges naïves de Luini (Bernardino) ou de Botticelli, que je préfère de beaucoup à celles de Raphaël – patatra [sic] où en suis-je ? – attends que je relise, ah ! oui, telle courtisane, “dis-je” [...] », *Corr.*, t. I, p. 116.

²⁸⁰ *La revue de Paris*, 15 janvier 1921.

2.3 Comparaisons phrastiques : *PI comme Gprép / Sub.temp.*

Nous allons aborder à présent une autre forme intermédiaire de comparaisons phrastiques, dont le nombre d'occurrences, beaucoup moins élevé que celui des structures à syntagme nominal expansé par une relative, atteint environ 20% des réalisations appartenant au second macro-groupe de notre classement²⁸¹. Comme l'indique la formulation schématique de l'intitulé, nous sommes confrontée ici à des configurations où le comparant introduit par *comme* est représenté par un groupe prépositionnel ou une subordonnée remplissant une fonction de complément circonstanciel ; dans notre corpus, le circonstant qui apparaît dans le pôle droit de la comparaison assume essentiellement une valeur locative ou temporelle²⁸², d'où la nécessité de distinguer deux cadres formels, que nous allons considérer dans deux sous-sections distinctes :

PI comme dans SN
PI comme quand P2

Le choix d'organiser notre commentaire en deux volets s'est imposé non seulement en raison de la distinction sémantique et du type de "circonstances", spatiales ou temporelles, établies par le complément et mises en regard par la structure comparative, mais s'est révélé nécessaire au vu des différences considérables qui caractérisent le statut syntaxique des deux comparants. Dans la variante temporelle, la conjonction *quand* joue un rôle de connecteur intégratif et introduit une subordonnée circonstancielle complète, pourvue d'un verbe exprimé en surface et de ses constituants nucléaires, qui évoque, d'une manière plus ou moins détaillée, une situation ou un état de choses virtuels auxquels la réalité comparée, relevant de l'univers actualisé du récit, va être confrontée. Nous ne sommes donc pas loin des formes phrastiques complètes analysées au début de ce chapitre, même si la présence d'un mot introducteur véhiculant une nuance de temps infléchit la perception du comparant vers une dimension itérative et générique dont il sera intéressant d'évaluer les implications chez Proust.

En revanche, la préposition simple *dans* ne peut en aucun cas assumer une fonction intégrative ; elle ne "cheville" donc pas un comparant phrastique mais régit un syntagme nominal, simple ou expansé, qui forme avec elle un groupe prépositionnel, de sens généralement spatial, lequel peut être requis par la valence du verbe (il est alors un complément de verbe locatif) ou bien constituer une précision circonstancielle accessoire²⁸³. De

²⁸¹ Voir graphique 3 en annexe.

²⁸² Les occurrences où le comparant en fonction de circonstant présente une autre valeur sémantique sont rarissimes ; nous n'avons rencontré que deux compléments de but/destination, régis par la préposition *pour* (I, *JF*, 519 et II, *CG*, 454) et un complément de participation introduit par la préposition *avec* (I, *CS*, 225).

²⁸³ Les auteurs de la *Grammaire Méthodique du Français* soulignent cette différence fonctionnelle par une analyse contrastive des propriétés des compléments du verbe et des circonstanciel et l'illustrent à l'aide de deux exemples présentant une même indication spatiale ; dans l'énoncé « il est défendu d'écrire sur le murs » le groupe prépositionnel est appelé par la valence du verbe *écrire* et est donc complément de verbe, alors que dans « Balzac a écrit le *Père Goriot* sur cette table », la préposition *sur* introduit un complément circonstanciel adverbe de phrase, non prévu par la structure actancielle du verbe *écrire* (voir *GMF*, *op. cit.*, p. 140 *sqq*). Denis et Sancier préfèrent parler de « compléments circonstanciel intégrés » et de « compléments circonstanciel adjoints » (D. Denis, A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Le livre de poche, p. 88). Nous précisons, à la suite d'A. Borillo (« À propos de la localisation spatiale », *Langue Française*, n. 86, 1990, p. 75-84), que la distinction n'est jamais aussi tranchée que le montrent les grammaires, et que pour bon nombre de verbes de localisation, tant statiques que dynamiques, la frontière entre les compléments locatifs intégrés et les circonstanciel est difficile à tracer ; c'est pourquoi nous ne ferons pas de discriminations entre les deux types de syntagmes prépositionnels, qui présentent finalement les mêmes

ce fait, au lieu de réaliser une subordonnée achevée, elle-même enchâssée dans la structure prédicative introduite par *comme*, dans ces configurations le comparant prépositionnel précise l’ancrage spatial (imaginaire) d’un procès ou d’une situation qui restent largement sous-spécifiés, car – comme nous allons le voir – aussi bien le motif que les constituants élémentaires du noyau propositionnel intégré par le relateur de comparaison sont ellipsés. Tout en gardant sa dimension phrastique, puisque la figure ne met pas en regard deux référents ponctuels, le rapprochement se focalise, en règle générale, sur le lieu à l’intérieur duquel est contenue ou insérée une entité diégétique (le plus souvent le sujet ou l’objet de l’énoncé) et porte donc sur les « sites », respectivement actuels et virtuels, par rapport auxquels est repérée la « cible »²⁸⁴ à localiser.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur la configuration locative, soit *PI comme dans SN*, en ayant soin de préciser pourtant que si les comparants prépositionnels régis par *dans* sont les plus significatifs du point de vue quantitatif – d’où aussi la décision de circonscrire notre commentaire à ces formes d’inclusion spatiale – ils ne sont pas pour autant les seuls à figurer dans notre corpus, les circonstants spatiaux dans le noyau comparant pouvant aussi être introduits par le couple antonymique *sur/sous*, véhiculant une relation de contact, ou par la préposition *devant*, exprimant une idée d’antériorité spatiale²⁸⁵.

2.3.1 *PI comme dans SN*

Soit cet exemple simple, tiré de l’épisode de la mort de la grand-mère, qui ouvre le deuxième volet du *Côté des Guermantes* :

(194) Il [le prêtre] joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse, mais, comprenant que j’allais détourner de lui les yeux, je vis qu’il avait laissé un petit écart entre ses doigts. Et, au moment où mes regards le quittaient, j’aperçus son œil aigu qui avait profité de cet abri de ses mains pour observer si ma douleur était sincère. Il était embusqué là comme dans l’ombre d’un confessionnal. Il s’aperçut que je le voyais et aussitôt clôtura hermétiquement le grillage qu’il avait laissé entr’ouvert. (II, *CG*, 635)

Sans trop s’attarder sur les propriétés formelles des circonstants²⁸⁶, il nous semble néanmoins opportun de

propriétés intrinsèques.

²⁸⁴ Les termes de « cible » et de « site » ont été promus par C. Vandeloise (*L’Espace en français*, Seuil, 1986) et sont utilisés couramment par les linguistes qui étudient le fonctionnement sémantique et pragmatique de la préposition *dans*.

²⁸⁵ Voici trois exemples de comparants à valeur circonstancielle locative introduits respectivement par les prépositions *sur*, *sous* et *devant*. Mises à part les différences sémantiques, ces comparaisons présentent le même fonctionnement et les mêmes implications stylistiques que les occurrences en *dans* : « [...] les nombreuses lampes qui, presque toutes enfermées dans des potiches chinoises, brûlaient isolées ou par couples, toutes sur des meubles différents comme sur des autels » (I, *CS*, 217) ; « [...] je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus blondes sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur, comme, sous les parties gratinées, le goût d’une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de Mlle Vinteuil. » (I, *CS*, 112) ; « Et pourtant, devant l’explosion de sa colère, comme devant ces événements qu’une sorte de double vue rétrospective nous fait paraître avoir déjà été connus dans le passé, il me sembla que je n’avais jamais pu m’attendre à autre chose. » (III, *PR*, 835-836).

²⁸⁶ Les compléments circonstanciels se caractérisent par trois propriétés formelles qui font l’objet d’un consensus général parmi les grammairiens et qui facilitent leur reconnaissance dans les énoncés : la possibilité de les supprimer sans nuire à l’acceptabilité syntaxique de la prédication où ils figurent, leur mobilité à l’intérieur de la phrase, et la faculté d’être coordonnés ou juxtaposés à d’autres circonstants (voir *GMF*, *op. cit.*, p. 140). Ces traits permettent de distinguer les compléments prépositionnels à valeur circonstancielle des compléments locatifs exigés par le verbe, mais ne constituent pas des paramètres significatifs dans le cadre de notre analyse, du moment qu’ils peuvent être observés et évalués uniquement à propos du complément qui tient lieu de comparé dans la phrase matrice, alors qu’ils sont de fait

rappeler, d'entrée de jeu, que le rôle sémantique du complément circonstanciel à valeur locative au sein d'un énoncé peut s'exercer de deux façons légèrement différentes : soit il pose le cadre spatial, l'arrière-plan où s'ancre le procès décrit par le reste de la phrase, ce qui lui confère une fonction scénique, soit il se limite à expliciter un élément particulier de ce cadre et apporte alors une information nouvelle relativement au thème de l'énoncé, ce qui l'investit d'une fonction rhématique, ainsi qu'il arrive dans notre exemple. En effet, la particule adverbiale *là* – qui assure la reprise par anaphore conceptuelle d'un complément locatif partiellement implicite et qu'il faut inférer des données du cotexte (« dans/ derrière l'abri de ses mains ») – représente dans la phrase matrice l'élément porteur du contenu informatif principal, puisqu'il localise l'entité-cible (en l'occurrence le prêtre, sujet de l'énoncé) dans un site (l'autre que ses mains construisent à protection du visage) qui va faire l'objet d'une reconfiguration analogique.

De ce fait, le rapprochement concerne en première instance les deux constituants locatifs homologues, et suggère une assimilation, sur fond de ressemblance, entre la barrière fissurée des doigts et l'écran grillagé du confessionnal – convergence que vient d'ailleurs renforcer et parfaire la métaphore du grillage en fin de phrase. Néanmoins, la reconstruction métalinguistique des éléments ellipsés dans la subordonnée comparative, que l'on peut opérer au moyen d'une paraphrase hypothétique (« il s'était embusqué là comme s'il s'était embusqué dans l'ombre d'un confessionnal ») montre que la comparaison vise – par-delà (ou grâce à) la spécification que le nouveau repère spatial fournit à propos de la manière dont la cible est localisée dans l'espace tracé par le comparé – à juxtaposer sans heurts à la scène relatée par le narrateur une autre scène, se déroulant dans un cadre circonstanciel virtuel²⁸⁷, mais dont la force d'évocation est telle qu'il finit par se produire une sorte de court-circuit entre le lieu réel et l'espace imaginaire irradié par le circonstant. Si bien que, comme il arrive au théâtre lorsque les décors sont changés à la vue du public, nous croyons voir le prêtre non plus dans la chambre parisienne mais dans son église, non plus assis au chevet de la mourante mais enfoui dans l'obscurité protectrice, et en même temps vulnérable²⁸⁸, de son confessionnal. L'ellipse des constituants nucléaires identiques et la réduction du comparant au seul groupe prépositionnel circonstanciel permettent dès lors à Proust de mettre en relief l'aspect différentiel sur lequel se concentre l'investissement analogique, à savoir les circonstances spatiales hétérogènes où un même procès ou état (en l'occurrence, le fait d'être « embusqué » pour le prêtre) sont susceptibles de se dérouler, et également de matérialiser d'une façon très synthétique et suggestive un ailleurs qui entre en concurrence avec l'univers actualisé du roman.

En ce qui concerne plus spécifiquement la préposition *dans*, il n'est pas inutile, aux fins de l'analyse, de s'arrêter un instant sur son emploi et ses valeurs sémantiques, du moment que, lorsque son choix n'est pas contraint par la construction du verbe, elle n'est pas un simple outil unissant un syntagme nominal au reste de la phrase, mais présente une signification propre qui s'avère déterminante pour le sens de l'énoncé. Son

inobservables dans le tronçon introduit par *comme*, étant donné qu'une grande partie de la phrase subordonnée qui accueille le groupe prépositionnel reste implicite. Ce n'est qu'en vertu du critère de l'homologie fonctionnelle à fondement de la comparaison que l'on peut attribuer au comparant le même statut de son correspondant, et établir accessoirement le degré de nécessité du rapport qui lie le circonstanciel au motif.

²⁸⁷ Le choix de ce cadre virtuel paraît ici, une fois de plus, motivé par un réflexe de nature métonymique, le statut de la cible localisée, le prêtre, appelant tout naturellement, par un phénomène d'entrain, l'espace clos du confessionnal.

²⁸⁸ Vulnérable dans la mesure où ce prêtre mystérieux et voyeur croit pouvoir se livrer à son examen moral sans être vu par le héros, alors que celui-ci n'est pas dupe de son stratagème et l'épie à son tour, dans une joute de regards croisés qui a peu d'égaux dans le roman.

sémantisme spatial de base est stable et véhicule, en langue, une idée d'inclusion, de localisation interne et d'insertion d'un contenu (soit le nom cible, objet de la prédication locative) dans un contenant (le site) dont les limites peuvent être fixes, closes, ou diffuses, selon que les objets évoqués sont matériels ou correspondent à des sites non matériels, aussi bien spatiaux que métaphoriques, auxquels la préposition tend à attribuer pourtant une dimension concrète, de réalité physique²⁸⁹. Dans le cas de (189), la relation établie par la proposition entre la cible et les sites dans les deux noyaux de la comparaison ne pose guère de problèmes : le visage du prêtre est contenu, plongé dans la zone d'ombre ménagée par le creux de ses mains, et le comparant régi par *dans* reproduit dans le cadre imaginaire qu'il esquisse le même rapport d'inclusion et d'immersion totale dans un espace obscur et enveloppant.

Toutefois, comme la plupart des mots grammaticaux, la préposition *dans* est marquée par un haut degré de polysémie ; sa valeur primaire de localisation inclusive connaît en effet de nombreuses nuances et glissements sémantiques²⁹⁰ et est loin d'épuiser les déterminations que *dans* peut assumer en discours. Sans s'engager dans des études spécialisées, il suffit d'opérer un petit détour par les dictionnaires pour s'aviser qu'à partir du domaine spatial, qui reste tout de même primaire, dérivent et se déduisent d'autres effets de sens que la préposition peut présenter en fonction du contexte. Elle peut figurer dans des emplois temporels (avec une idée de durée variable mais limitée, « dans les siècles passés », « dans un éclair », ou de futur, « dans trois jours ») causaux (« il est mort dans un accident »), approximants (« il a dans les trente ans », et est alors synonyme d'environ) ou marquant un état, une manière d'être (« vivre dans l'attente », « être dans le doute »)²⁹¹. Cette polysémie nous invite ainsi à nuancer les affirmations avancées au début à propos de la valeur locative du comparant prépositionnel et à noter que dans quelques réalisations proustiennes la comparaison porte certes sur des circonstances relatives aux deux situations mises en regard, mais l'idée et le sens véhiculés par *dans* ne coïncident que marginalement avec l'inclusion spatiale. Observons les trois exemples suivants :

(195) Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées **comme dans la confection d'un nid**. (I, *CS*, 50-51)

(196) N'ayant guère de place, elle ne pouvait se tourner facilement vers moi et, obligée de regarder plutôt devant elle que de mon côté, prenait une expression rêveuse et douce, **comme dans un portrait**. (II, *CG*, 669)

(197) Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, **comme dans certains Jugements Derniers du Moyen Âge**, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. (III, *PR*, 862)

²⁸⁹ Pour une synthèse des différentes études et approches linguistiques sur la préposition *dans*, voir C. Vauguer, « L'identité de la préposition *dans* : de l'intériorité à la coïncidence », *Modèles linguistiques*, n. 53, 2006, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 14 novembre 2016, disponible sur le site <http://ml.revues.org/525>.

²⁹⁰ C. Vandeloise affine la relation de contenant à contenu que prédiqe *dans* dans les emplois purement spatiaux en proposant deux extensions, celle de dépendance existentielle et de zone d'influence du contenant sur le contenu. De son côté, Pierre Cadiot module la valeur d'inclusion en la complétant par la notion d'« enceinte fictive » et élargit aux traits de « dépendance », « contrôle » (notion reprise par D. Leeman en termes de « conditionnement ») et « causalité » le sémantisme spatiale de *dans* (voir l'aperçu présenté par C. Vauguer dans l'article cité ci-dessus). Selon C. Vauguer, les différentes nuances sémantiques de la préposition s'expliquent, plus fondamentalement, par la propriété invariante qu'a *dans* de marquer la coïncidence entre les deux entités qu'elle met en relation. (C. Vauguer, art. cit.).

²⁹¹ Ces exemples forgés sont extraits de l'entrée *dans* du TLFi.

Avant de nous pencher sur le sémantisme de la préposition *dans* et sur la spécificité de l'opération d'insertion qu'elle induit, il est important de mettre en relief un phénomène singulier, que nous n'avons jamais relevé auparavant et qui semble bien caractériser de manière exclusive les formes comparatives circonstancielles, à savoir l'absence du comparé dans la phrase matrice. L'on aura noté en effet que, dans les trois exemples cités ci-dessus, au comparant introduit par la préposition *dans* ne correspond aucun syntagme homologue qui soit lui-même régi par une préposition locative, exprimé dans l'énoncé et repérable à gauche du relateur *comme*. Cette ellipse contrevient à première vue à un des postulats fondateurs de toute figure de comparaison explicite, à savoir que les unités linguistiques qui représentent les entités référentielles mises en relation peuvent remplir n'importe quelle fonction syntaxique dans la phrase où elles figurent, à condition que ce soit la même. Les réalisations que nous considérons ici sont pourtant pleinement acceptables ; elles n'enfreignent aucune règle grammaticale et prouvent au contraire que, s'il est tout de même possible de construire des rapprochements qui apparaissent *a priori* comme boiteux, présentant un repère qui ne semble s'appliquer à aucun élément repéré dans l'énoncé, c'est parce que la règle de l'homologie fonctionnelle n'est jamais complètement bafouée. Au lieu d'être absent, le comparé est en réalité sous-spécifié, ou si l'on veut implicite, invisible à la surface du texte mais toujours présent au niveau de structure profonde, et peut être donc reconstitué, sur un plan notionnel, au moyen d'une paraphrase métalinguistique²⁹². Lorsque c'est un complément locatif pur qui revêt le rôle du comparant, la restitution du comparé non exprimé s'effectue en général sans difficulté, l'indication spatiale relative à la situation "réelle" évoquée par l'énoncé pouvant être rétablie dans la matrice à l'aide d'un adverbe déictique qui actualise le cadre circonstanciel sur lequel porte la comparaison²⁹³.

Or, cette opération nous paraît hautement problématique, sinon impossible à effectuer dans les comparaisons que nous analysons ici ; l'explicitation notionnelle du complément de lieu dans la phrase principale au moyen d'indices déictiques tels que « ici » ou « là », ou même à des expressions plus précises, n'aboutit pas à des résultats satisfaisants, dans la mesure où l'élément rétabli, censé représenter le comparé, véhicule un sens locatif qui n'est pas exactement le même que celui verbalisé par le groupe prépositionnel comparant²⁹⁴. Force est donc de constater que *dans* introduit un comparant qui n'est pas un circonstanciel de lieu proprement dit et que la valeur topologique stricte de la préposition, signifiant l'inclusion d'un contenu dans un contenant, doit être envisagée dans un sens beaucoup plus général et plus faible, ce qui n'est pas sans susciter des doutes et des ambiguïtés lors de l'interprétation des comparaisons.

²⁹² C'est exactement le même type d'opération de restitution notionnelle que nous avons illustrée à propos du motif implicite de la subordonnée elliptique dans les comparaisons substantives, voir *supra*, I^e partie, p. 35-36 et II^e partie, p. 250-251.

²⁹³ Comme nous allons le voir, dans la plupart d'exemples à comparant circonstanciel locatif régi par *dans*, la sous-spécification du comparé va de pair avec l'affaiblissement du sens spatial de la préposition. C'est pourquoi nous illustrons le mécanisme de rétablissement métalinguistique du comparé à l'aide d'un exemple marqué par la préposition *sur* : « À deux pas les réverbères s'éteignaient et alors c'était la nuit [...] je me sentis perdu **comme sur la côte de quelque mer septentrionale** où on risque vingt fois la mort avant d'arriver à l'auberge solitaire » (II, CG, 692-693) > « je me sentis perdu [ici] / [dans la rue] / [en plein Paris] comme sur la côte de quelque mer septentrionale... ».

²⁹⁴ « Les feuilles [...] avaient l'air des choses les plus disparates [...] mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées *(ici / là/ dans le sac de pharmacie) comme dans la confection d'un nid. » ; « [...] obligée de regarder plutôt devant elle que de mon côté, prenait ??(ici/ dans le salon) une expression rêveuse et douce, comme dans un portrait. » ; « On eût dit, comme dans certains Jugements Derniers du Moyen Âge, que *(ici/ dans la chambre) la tête seule surgissait hors de la tombe [...] ».

En (195), la tâche de l'analyste est facilitée par le fait que le centre du groupe prépositionnel comparant est un nom d'action (« confection ») ; les noms d'action sont des substantifs qui se construisent sur une base verbale (en l'occurrence le verbe « confectionner ») et sont pourvus d'une dimension temporelle, d'où leur faculté de désigner un procès dynamique, aboutissant à un changement d'état ou à la réalisation de quelque chose²⁹⁵. Dès lors, la préposition *dans* n'introduit pas un repère locatif au sens strict (la confection du nid n'est pas un lieu dans lequel seraient virtuellement contenues ou localisées les feuilles de la tisane) mais bien une action saisie au cours de son déroulement ; elle assume ainsi un sens temporel exprimant la durée, ce qui la rend commutable avec la locution prépositionnelle *au cours de* ou la préposition *pendant*. La circonstance que le comparant évoque n'est donc pas spatiale mais temporelle, et la comparaison met en parallèle non pas deux lieux mais deux processus – l'un ancré dans la situation diégétique et demeurant implicite (la préparation de la tisane, qui est donc le véritable comparé), l'autre désactualisé et condensé par le nom d'action (la confection d'un nid) – ainsi que leurs résultats respectifs (l'architecture des feuilles et le nid). Par conséquent, si nous voulions expliciter les constituants ellipsés à gauche de *comme*, nous devrions recourir à des circonstants de temps, comme l'indique la paraphrase suivante : « Les feuilles avaient l'air des choses les plus disparates [...] mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées [pendant/lors de la préparation de la tisane] comme dans la confection d'un nid ».

Cette glose métalinguistique, ainsi que la lecture temporelle de la préposition, aident à mieux saisir la visée principale de la comparaison, qui est de souligner l'idée d'une intentionnalité, d'une sorte de finalité esthétique supérieure qui aurait guidé l'agencement apparemment confus des tiges et des feuilles séchées de la tisane²⁹⁶. Tout l'extrait joue en effet sur le contraste – bien marqué par le connecteur adversatif « mais », qui vient mettre un terme à la série d'objets métaphoriques que l'activité imaginative du héros fait apparaître dans le sac de pharmacie – entre, d'une part, l'impression de pêle-mêle, de foisonnement et d'hétérogénéité que l'agglomérat végétal suscite chez le héros enfant, et, d'autre part, la compacité, la cimentation harmonieuse de leur ensemble ; celle-ci semble inspirée par une volonté consciente, par un génie constructeur soucieux des moindres détails, ce que soulignent avec insistance les trois participes passés, retraçant les différents gestes qui accompagnent les phases de la préparation, et surtout le comparant circonstanciel, le nid étant en effet le symbole par excellence d'une homogénéité et d'une synthèse heureuse obtenue à partir du fragmentaire, du disparate²⁹⁷.

Les autres occurrences posent en revanche un défi plus grand à l'interprétation. À la différence de

²⁹⁵ Sur les noms d'action, voir R. Huyghe, « La sémantique des noms d'action : quelques repères », *Cahiers de Lexicologie*, n. 105, 2014, disponible sur le site <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-00975630v2>.

²⁹⁶ Ce que Proust semble suggérer déjà dans la phrase qui précède notre citation, au moyen d'une comparaison hypothétique : « Le dessèchement des tiges les avait incurvées en un capricieux treillage dans les entrelacs incurvés duquel s'ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale. » (*loc. cit.*).

²⁹⁷ Cette dialectique entre l'hétérogène et l'homogène, ainsi que le fait d'insister sur l'harmonie et l'équilibre parfait d'un ensemble constitué à partir de parcelles différentes, de « mille détails inutiles [...] qu'on eût supprimés dans une préparation factice » (I, CS, 51), nous fait avancer l'hypothèse que derrière cette description très travaillée la tisane de tante Léonie se profile une mise en abyme discrète, mais claire, de l'œuvre d'art et du processus de la création selon Proust, lui aussi empilant et tressant, avec la même « prodigalité » du pharmacien de Combray, des fragments de provenance diverse, amoncelés au fil des époques et participant à la confection de l'immense « nid » de la *Recherche*.

l'exemple précédent, la préposition *dans* ne perd pas complètement son sens spatial, et effectue toujours une opération d'inclusion, puisque dans les deux cas les syntagmes nominaux du groupe prépositionnel comparant évoquent un "espace" au sein duquel se voit insérée la situation décrite dans l'énoncé. Toutefois, cette inclusion doit être envisagée non comme l'insertion d'un objet (ou d'une situation) dans un lieu proprement dit, auquel correspondrait un lieu comparé non explicité, mais comme la construction d'une « enceinte fictive »²⁹⁸, d'un domaine notionnel qui délimiterait et préciserait la modalité d'existence de la réalité diégétique observée (respectivement, la contenance et l'expression d'Oriane et la raideur du corps endormi d'Albertine) à l'intérieur du périmètre tracé par le comparant circonstanciel. Notre hypothèse de lecture est corroborée par le fait qu'aussi bien en (196) qu'en (197) le "lieu" matérialisé par le groupe prépositionnel à droite de *comme* coïncide avec un « monde virtuel »²⁹⁹, et plus précisément avec une référence artistique, vague dans la première occurrence, plus spécifique, encore que non identifiable, dans la seconde, où le narrateur en appelle directement aux connaissances du lecteur. Tout se passe comme si la fonction circonstancielle du comparant consistait alors à circonscrire un arrière-plan esthétique dans lequel non seulement la situation de départ se trouve incluse mais sur le fond duquel elle est perçue et appréhendée ; autrement dit, le site localise la cible dans la mesure où il la « repère, véhicule, conserve, donne à voir/entendre »³⁰⁰.

Ainsi, la représentation des gisants qu'évoque le circonstant dans le dernier exemple nous semble dessiner les limites spatiales virtuelles à l'intérieur desquelles la description presque hallucinatoire du corps marmoréen d'Albertine, moulé par les plis des draps qui l'enveloppent et assumant avant l'heure les stigmates de la mort³⁰¹, se trouve vérifiée, validée et comprise. La référence à la sculpture gothique du Moyen Âge apporte alors un soutien légitimant et une sorte de caution à une vision qui, malgré la distanciation rhétorique dont témoignent l'indéfini *on* et les formes verbales de l'irréel du passé (« eût dit », « surgissait ») s'avère foncièrement subjective, une vision où la vie se voit constamment concurrencée, et recrée, par l'art. De même, le comparant pictural hyperbatique de (191) n'a aucun équivalent locatif implicite dans la matrice, puisque ce n'est pas une localisation stricte qu'il opère ; il verbalise plutôt un geste d'insertion, dans la mesure où il situe l'expression de la duchesse et – via la synecdoque généralisante – toute sa personne à l'intérieur d'un cadre artistique qui, d'une part, valide rétroactivement la perception du narrateur (et notamment sa caractérisation au moyen des deux épithètes « rêveuse et douce »), et qui, d'autre part, exerce un conditionnement puissant sur le mode d'existence de l'entité de départ, la femme en chair et en os se transformant en effet en un objet

²⁹⁸ Terme emprunté à P. Cadiot, *L'Espace en français, op. cit.*

²⁹⁹ Voir L. Sarda, « Les adverbiaux prépositionnels en *dans* : exploration en corpus de la notion de contenance », *Corela*, n. 7, 2010, disponible sur le site <http://corela.revues.org/911>, consulté le 17 novembre 2016. Cet article présente des analyses très éclairantes sur les emplois notionnels de la préposition *dans*, qui selon l'auteure s'organisent au sein d'un continuum allant d'un pôle localisant (le site fixe un domaine d'interprétation pour la cible, comme il arrive dans nos comparaisons) à un pôle définitoire (le site définit la cible).

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ L'image de la sculpture funéraire gothique apparaît à plusieurs reprises dans le roman, toujours en relation avec la mort, préconisée ou effective, des personnages, qui trouveront d'ailleurs dans l'œuvre future du narrateur à la fois leur tombeau et leur résurrection ; ainsi, la grand-mère du héros apparaîtra apaisée et rajeunie « sur ce lit funèbre [où] la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » (II, *CG*, 641) et, lors de la dernière matinée du *Temps retrouvé*, la pensée du héros ira aux conviés absents, à « ces malades, depuis des années mourants, qui ne se lèvent plus, ne bougent plus, et, [...] les yeux clos, tenant leur chapelet, rejetant à demi leur drap déjà mortuaire, sont pareils à des gisants que le mal a sculptés jusqu'au squelette dans une chair rigide et blanche comme le marbre, et étendus sur leur tombeau. » (IV, *TR*, 524).

esthétique, en sa propre représentation stylisée, dans une dynamique métamorphosante qui se fait jour plus ouvertement si l'on restitue, à l'aide d'une glose hypothétique, les constituants implicites de la subordonnée comparative : « [elle] prenait une expression rêveuse et douce, comme [si elle être représentée/figurer] dans un portrait ».

Il nous semble légitime d'affirmer que l'affaiblissement de la signification topologique de la préposition *dans* et de la valeur locative du circonstanciel qui occupe le poste du comparant est lié, au moins dans les réalisations que nous venons d'étudier, à la sous-spécification du comparé. Nous croyons que l'absence d'un constituant homologue qui spécifie l'ancrage spatial de l'objet ou de la réalité diégétique évoquée dans la matrice est à interpréter comme l'indice de ce que la confrontation ne porte pas sur des circonstances ponctuelles, et que la visée essentielle de la comparaison est de fournir un cadre notionnel, supposé être mieux connu, dans l'enceinte duquel Proust situe et interprète la situation de départ. De surcroît, si le circonstanciel coïncide avec une référence culturelle prétendument partagée, le comparant vient cautionner la perception subjective que le héros-narrateur a de cette situation, que ce soit la duchesse de Guermantes figée dans son propre portrait ou Albertine pétrifiée dans un sommeil avant-coureur de la mort³⁰².

Pendant, les structures comparatives qui présentent un comparé implicite, non glosable par un syntagme prépositionnel de même fonction que le comparant introduit par *dans*, demeurent très rares dans notre corpus³⁰³. La plupart des occurrences recensées opèrent une mise en équivalence directe entre deux circonstanciels qui apportent un détail de nature manifestement spatiale, puisqu'ils fournissent une réponse à la question « où ? » et nouent un lien de nécessité variable avec le motif de la comparaison. Comme il arrivait déjà dans l'exemple cité au début, le rapprochement se bâtit alors, en première instance, entre deux termes isolés, soit les deux substantifs des groupes prépositionnels, mais ses effets sémantiques et représentationnels se répercutent, dans une sorte d'irradiation, sur l'ensemble de la scène évoquée :

(198) [...] dans le verre glauque et qu'elle boursoufflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée **comme** dans les plombs d'un vitrail, effiloçait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé (II, *JF*, 160)

³⁰² Deux autres exemples présentent la même configuration formelle (comparé sous-spécifié et non restituable au moyen d'un adverbe de lieu, comparant régi par la préposition *dans* à valeur d'inclusion spatiale affaiblie) et un comparant circonstanciel qui pose une référence culturelle ou artistique comme périmètre de légitimation et de délimitation au sein duquel la description subjective de l'événement fournie par le narrateur se trouve éclairée et validée : « Et, en effet, le prince faisant **comme** dans une apothéose de théâtre, de cirque, ou dans un tableau ancien, faire front à son cheval, adressait à Odette un grand salut théâtral et comme allégorique [...] » (I, *JF*, 629) ; « Les derniers rites achevés, Françoise, qui était à la fois, **comme** dans l'église primitive, le célébrant et l'un des fidèles, se servait un dernier verre de vin, détachait de son cou sa serviette, la pliait en essuyant à ses lèvres un reste d'eau rougie et de café [...] » (II, *CG*, 317). Dans un cas comme dans l'autre, le cadre posé par le comparant conditionne et transforme la scène de départ jusqu'à la faire coïncider, fictivement, avec lui (le Prince Sagan se fige pendant un instant dans la représentation de son apothéose, la communauté des domestiques et les rituels qui la régissent constituent une église primitive).

³⁰³ Nous n'avons relevé que quatre autres occurrences, sur l'ensemble des formes circonstancielles, où le comparé n'est pas identifiable à la surface de l'énoncé (voir II, *CG*, 444 ; II, *CG*, 536 ; II, *JF*, 187 et II, *CG*, 335) ; toutefois, le comparant gardant une claire signification locative, la restitution métalinguistique à travers un correspondant déictique se fait sans obstacles et est toujours possible, à l'exception d'un cas, très proche d'ailleurs de la comparaison citée en (196) : « Mais au moins, ces petites marchandes, d'abord, on peut leur parler, ce qui évite d'avoir à construire avec l'imagination les autres côtés que ceux que nous fournit la simple perception visuelle, et à recréer leur vie, à s'exagérer son charme, **comme** devant un portrait. » (II, *JF*, 187).

(199) Tout à coup, Saint-Loup apparut accompagné de sa maîtresse et alors, dans cette femme qui était pour lui tout l'amour, toutes les douceurs possibles de la vie, dont la personnalité mystérieusement enfermée dans un corps comme dans un Tabernacle était l'objet encore sur lequel travaillait sans cesse l'imagination de mon ami (II, CG, 456)

(200) [...] les gens du monde étaient dans leurs loges (derrière le balcon en terrasse) **comme** dans de petits salons suspendus dont une cloison eût été enlevée, ou dans de petits cafés où l'on va prendre une bavaroise, sans être intimidé par les glaces encadrées d'or, et les sièges rouges de l'établissement du genre napolitain [...] (II, CG, 339)

Nous avons choisi d'illustrer d'abord des occurrences où le groupe comparant présente une incidence intrapredicative, ce qui confère à la subordonnée elliptique qu'il introduit le statut fonctionnel d'un complément de verbe et comporte en outre l'intégration étroite dans la matrice du groupe prépositionnel locatif régi par la préposition *dans*, lequel suit donc immédiatement son homologue comparé. Cette construction très resserrée permet de mieux comprendre que la finalité première de cette forme de comparaison est d'entraîner un transfert de localisation, un déplacement fictif de l'entité cible d'un site actuel, consubstantiel à l'univers diégétique, qui la contient et l'entoure (conformément au sens primordial de *dans*), à un site virtuel, abstrait car extérieur à la situation d'énoncé, et en même temps matérialisé, concrétisé par la puissance évocatrice de l'analogie. Dans notre cas, les objets sur lesquels se concentrent le regard ou la réflexion du narrateur (respectivement la mer de Balbec, la personnalité de Rachel et les gens du monde au théâtre) sont d'abord localisés au moyen d'un verbe locatif statique (les participes passés « sertie » et « enfermée », la copule *être*) qui appelle nécessairement un complément de lieu dont la fonction est d'explicitier le repère visible, "réel", par rapport auquel se fait la localisation et qui précise la relation d'inclusion unissant le contenu à son contenant. Ce dernier se trouve ensuite confronté, voire mis en concurrence, avec un site fictif, non référentiel (les plombs d'un vitrail, un tabernacle, des salons ou des cafés), qui surgit à côté du repère actuel et exerce, en première instance, une fonction de spécification ; autrement dit, il caractérise et donne à voir, en s'appuyant sur un équivalent aisément représentable la façon dont l'objet-cible est contenu dans son support et éclaire ainsi sous un nouveau jour l'opération de localisation effectuée au cours de la description.

Cependant, les répercussions qui découlent de la mise en regard des deux compléments de lieu sont bien plus profondes et tiennent essentiellement au phénomène de projection de traits sémantiques activé entre les deux syntagmes nominaux allotopiques qui sont au cœur des groupes prépositionnels et constituent le véritable foyer de l'analogie. Le processus d'identification et de superposition partielle que le relateur *comme* amorce entre les entités désignées par les substantifs – et que nous avons vu à l'œuvre dans toutes les sous-classes de comparaisons substantives – vise ici bien moins à révéler (ou à postuler) une ressemblance entre des disparates qu'à induire un remplacement tendanciel du site actuel par le site virtuel, ce qui signifie que l'objet de la description est localisé par rapport au repère fourni par le comparant et transporté dans un nouveau cadre. Or, et c'est là à notre avis que réside l'aspect le plus intéressant de ces comparaisons, ce déplacement n'est pas sans conséquences pour l'entité repérée, puisque le nouveau contenant où elle se trouve insérée agit et exerce son influence sur un contenu qui en sort modifié dans son essence même. Dès lors, si la mer aperçue depuis la chambre de l'hôtel de Balbec n'est plus enserrée dans les contours du châssis de la fenêtre mais apparaît compartimentée dans les plombs d'un vitrail, elle n'est plus simplement un paysage naturel et mouvant qui s'offre à la vue du spectateur mais se fige, se cristallise dans une vision artistique. Elle devient un tableau

fragmenté en plusieurs morceaux juxtaposés, chacun constituant un objet d'art en miniature, aussi exquis que les verreries de Gallé, soustrait aux contingences et précieux car « serti », tel un topaze ou une émeraude, dans un cadre qui l'isole et lui confère « une épaisseur esthétique instantanée »³⁰⁴.

Si la nouvelle localisation de la mer à l'intérieur d'un espace virtuel, accolé et quasiment substitué aux bordures très réelles de la fenêtre, est source ici d'un processus d'esthétisation de l'objet-cible et d'une confrontation/récréation de la nature par l'art, dans l'exemple (199) l'assimilation qu'invite à opérer la comparaison entre le corps très charnel de Rachel et un tabernacle rend encore plus évidente l'action métamorphosante que le comparant exerce à la fois sur le comparé et sur l'entité localisée. Le fait d'opérer un rapprochement entre deux compléments circonstanciels, et de déplacer virtuellement le contenu de départ dans un contenant métaphorique, s'avère en effet pour Proust un moyen indirect, mais très efficace, pour agir sur la représentation de l'objet, pour en modifier l'essence, ne serait-ce qu'à des fins ironiques, comme c'est le cas ici. Situer, par un acte d'imagination, le mystère de la personnalité de Rachel dans un tabernacle, lieu où sont conservées les hosties consacrées, revient à projeter sur ce contenu la connotation sacrée de son nouveau contenant et à attribuer alors à la femme et à son corps une essence divine, inviolable. Le contraste ne pourrait être plus flagrant (comme le montre aussi l'antithèse entre la progression ascendante du début et la chute qui rythme la construction phrastique), et l'impiété plus outrée ; si le narrateur adopte ici le point de vue de Saint-Loup, l'amant pour qui le corps de sa maîtresse constitue effectivement un objet d'adoration et un écran protecteur de son secret, ce n'est que pour donner davantage de relief à la scène de reconnaissance qui clôt le paragraphe³⁰⁵ et pour souligner rétroactivement le côté profanateur et ironique de la comparaison, puisque dans ce saint tabernacle, derrière « le voile des regards et de la chair » (*loc. cit.*) s'abrite en réalité une prostituée, cette « Rachel quand du Seigneur » que le héros avait connue autrefois dans une maison de passe.

Cette collusion des lieux et ce conditionnement que le comparant, de par son sémantisme, exerce sur l'objet qui se trouve repéré par rapport à lui est moins évidente dans la dernière occurrence, où l'efficacité d'une comparaison focalisée sur les compléments circonstanciels se mesure surtout au fait que les lecteurs traversent, sans solution de continuité, trois univers différents, et que les décors changent insensiblement sous leurs yeux³⁰⁶. Les loges d'Opéra, cadre réel où se déroule l'action, se muent d'abord en des « petits salons » ouverts sur le parterre et exposés aux regards des curieux ; si dans ce cas le saut est bref et le déplacement rapide – car, malgré l'atmosphère mythologique et surnaturelle du théâtre, le narrateur semble vouloir suggérer que les baignoires ne sont pour les gens du Faubourg Saint-Germain qu'une sorte de dépendance, une

³⁰⁴ L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, *op. cit.*, entrée « plomb », p. 328. La fixation du paysage marin, reflété dans les carreaux d'une fenêtre ou dans les vitrines des bibliothèques à Balbec, dans les losanges du vitrail représente l'un des idéaux esthétiques les plus durables du héros, alliance rêvée de l'art gothique et de la nature que le héros verra enfin pleinement réalisée à Venise : « Dans mon sommeil, je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme dans un vitrail. [...] Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve où je désirais, je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent. » (II, *CG*, 444).

³⁰⁵ « [...] derrière le voile des regards et de la chair, dans cette femme je reconnus à l'instant "Rachel quand du Seigneur", celle qui, il y a quelques années, – les femmes changent si vite de situation dans ce monde-là, quand elles en changent – disait à la maquerelle : "Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un, vous me ferez chercher" » (*loc. cit.*).

³⁰⁶ Nous pourrions d'ailleurs voir dans ces comparaisons circonstanciels à valeur spatiale, qui juxtaposent deux lieux non contigus et hétérogènes, une réalisation au niveau micro-textuel de cette « discontinuité dans l'espace » que Georges Poulet avait identifiée comme étant le fondement esthétique du roman proustien (G. Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 55 *sqq.*), discontinuité qui cèle pourtant toujours un fond de continuité.

reproduction en miniature de leurs salons et de leurs rituels³⁰⁷ – le changement de décor qu’entraîne la reformulation corrective introduite par le coordonnant disjonctif *ou* est plus sensible et nous éloigne à la fois du début de la phrase et du lieu de départ. Le nouveau comparant nous transporte directement dans l’atmosphère luxueuse et intime des cafés à la mode, où la clientèle huppée a ses habitudes (le détail “réaliste” de la bavaroise renforçant la véracité du tableau) et ses aises, et savoure le plaisir d’appartenir à une même coterie. Pourtant, les loges ont beau se transformer, les contenants ont beau varier, ce que le narrateur paraît démontrer, en s’appuyant sur la comparaison, c’est justement que leur contenu ne change pas, les « gens du monde » reproduisant avec aisance et naturel les mêmes rites sociaux dans des lieux différents et ne considérant l’art, et le lieu où elle se produit, le théâtre, que comme l’une des nombreuses scènes du *theatrum mundi* au sein duquel ils évoluent.

Dans les occurrences qui précèdent, l’effet de superposition et le recouvrement partiel de la circonstance spatiale réelle, verbalisée par le groupe prépositionnel comparé, par l’espace imaginaire que dessine le comparant est aussi la conséquence de deux facteurs syntaxiques : d’une part, le resserrement que la construction intégrée et la portée intrapredicative du groupe introduit par *comme* instaurent entre les deux noyaux de la comparaison, lesquels se suivent sans interpolations ou coupures prosodiques. D’autre part, le lien étroit qui unit le motif et le comparant, dont la présence et l’éclairage qu’il apporte au processus de localisation engagé par le verbe s’avèrent indispensables pour la complétude sémantique de l’énoncé³⁰⁸. En revanche, lorsque *comme* est incident à l’ensemble de *PI* et la subordonnée elliptique qui contient le circonstant figure en position détachée, enserrée entre deux virgules, le comparant gagne en mobilité grâce à la segmentation de la structure comparative, mais ne fusionne plus avec son homologue. Il présente dès lors le statut d’un ajout incident à valeur plus nettement explicative, puisque le détachement accentue la rupture énonciative et le glissement imperceptible du temps *de re* au temps *de dicto* :

(201) [...] quelle joie, pensant déjà au plaisir du déjeuner et de la promenade, de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, **comme** dans les hublots d’une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages et pourtant à l’ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile (II, *JF*, 33)

(202) c’était tous les plaisirs du faubourg Saint-Germain que je voyais tenir devant moi, sous ce petit volume, **comme** dans une coquille, entre ces valves glacées de nacre rose. (II, *CG*, 336)

(203) *En M. de Charlus un autre être avait beau s’accoupler, qui le différenciait des autres hommes, **comme** dans le centaure le cheval, cet être avait beau faire corps avec le baron, je ne l’avais jamais aperçu.* (III, *SG*, 16)

La portée extrapredicative du groupe comparant ne constitue pas, à notre avis, une entrave au mouvement d’identification que la comparaison active entre les cadres spatiaux mis en regard, tout comme elle n’amenuise pas le pouvoir de variation et transformation que le comparant exerce sur les circonstances dans lesquelles

³⁰⁷ « Et c’était bien, en effet, un peu de leur vie mondaine habituellement cachée qu’on pourrait considérer publiquement, car la princesse de Parme ayant placé elle-même parmi ses amis les loges, les balcons et les baignoires, la salle était comme un salon où chacun changeait de place, allait s’asseoir ici ou là, près d’une amie. » (II, *CG*, 338).

³⁰⁸ Sans la subordonnée comparative, les phrases seraient correctes d’un point de vue purement théorique, mais étrangement incomplètes : ?« Tout à coup, Saint-Loup apparut accompagné de sa maîtresse et alors, dans cette femme qui était pour lui tout l’amour, toutes les douceurs possibles de la vie, dont la personnalité mystérieusement enfermée dans un corps [Ø] était l’objet encore sur lequel travaillait sans cesse l’imagination de mon ami [...] ».

s'inscrivent les deux situations, identiques dans la matrice et dans la subordonnée. Avant d'être enserrée par des montants de fer métamorphosés en sertissures de plomb et de se figer dans un éblouissant vitrail, la mer de Balbec a ainsi été encadrée par de plus modestes hublots, dont la mention suffit pourtant pour transporter en un éclair le héros au milieu des flots, pour changer sa chambre en cabine et, par synecdoque, tout le grand hôtel en un immense navire. De même, au visage rosé d'Oriane, reflétant harmonieusement la nuance de sa robe en satin, se substituent imperceptiblement, sous la pression du circonstant figuré – lequel se configure comme un stade intermédiaire entre l'objet dénoté (le volume du visage) et sa reconfiguration métaphorique (les valves glacées du coquillage) –, les parois nacrées d'une coquille qui renferme le mystère inaccessible et désiré du grand monde. Pourtant, si le décrochage énonciatif qu'entraîne la position incidente du comparant contribue d'une part à sa saillance, il souligne d'autre part son statut d'élément en retrait de la phrase, interpolé après-coup dans la continuité syntagmatique³⁰⁹ pour retarder l'apparition du thème de la description (201) ou pour obtenir un effet de balancement rythmique en position clausulaire (202). Qui plus est, le détachement signale la posture commentative, voire didactique, du narrateur, qui prend du recul par rapport à sa description et fournit un complément illustratif, une précision imagée au sujet des repères locatifs posés dans son énoncé. Dans le cas de (203), l'intention explicative est d'autant plus évidente que la comparaison se fonde sur une analogie proportionnelle d'allure mythologique, abrégée dans sa forme par la structure elliptique du comparant, qui tisse un croisement de relations fonctionnelles entre les deux sites (Charlus et le centaure) et les deux cibles (l'être inconnu qui incarne la vraie nature du baron et le cheval) et figure l'inclusion, l'imbrication consubstantielle de l'homme et de la femme en une même personne³¹⁰.

Nous avons observé en début de section que, même si l'acte de mise en relation se joue en première instance entre deux termes ponctuels, c'est-à-dire les groupes prépositionnels et plus particulièrement les substantifs régis par *dans*, la comparaison circonstancielle reste une forme phrastique en ce qu'elle confronte toujours deux situations prises dans leur globalité, qui présentent bon nombre d'éléments communs mais qui se différencient en ce qui concerne l'arrière-plan spatial, ou bien un aspect de cet arrière-plan. À la différence des comparaisons phrastiques complètes – où tous les constituants, essentiels et accessoires, des deux propositions sont exprimés, même s'ils sont identiques, ce qui arrive souvent pour les verbes ou même pour leurs actants – l'ellipse des constituants nucléaires et la réduction de la subordonnée introduite par *comme* au seul circonstant locatif peuvent être lus comme l'indice d'un effort de condensation et de synthèse de la part de Proust, qui préfère éviter toute redondance en omettant les termes communs aux deux propositions (en général l'entité qui fait l'objet de la localisation et le verbe locatif), pour se focaliser sur les éléments du cadre affectés par une variation, lesquels sont ainsi mis en avant et constituent le cœur du développement analogique, seule plage de dissemblance au sein d'une similarité sans cela totale.

Or il est intéressant de noter que dans certaines occurrences cette concision de la partie comparante, et du rapprochement dans son ensemble, se voit concurrencée par la même tendance à la prolifération, si familière

³⁰⁹Ce type d'incidente présente la même structure syntaxique des parenthèses linéaires qu'Isabelle Serça analyse comme des « ajouts en étendue », servant le mouvement d'amplification syntagmatique et d'allongement de la phrase proustienne, voir I. Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche*, op. cit., p. 105-116.

³¹⁰Sur le motif mythologique du centaure et ses liens avec la théorie de l'hermaphrodite, voir M. Miguët-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., en particulier troisième partie, ch. 2.

aux lecteurs proustiens, que nous avons observée dans toutes les autres sous-catégories de notre corpus ; tendance qui trouve, une fois de plus, dans la phrase relative, extensible à l’envi (quoique jamais au-delà du nécessaire) par des enchaînements parataxiques ou hypotaxiques, son instrument privilégié et sa ressource stylistique majeure. Il se crée ainsi, au sein de la subordonnée comparative, un étrange contraste entre l’essentiel et le marginal ou, si l’on veut, entre le centre et la périphérie : si les constituants qui forment la charpente, l’ossature de la phrase sont de fait absents, invisibles en surface, des termes *a priori* accessoires comme les circonstants bénéficient d’un surplus de visibilité et gagnent en importance grâce aux prolongements et à la germination de nouveaux bourgeons sous-phrastiques rattachés aux branches de la relative. Selon les cas, l’expansion du comparant locatif peut présenter deux points d’ancrage : soit elle dépend étroitement du syntagme nominal qui forme, avec *dans*, le groupe prépositionnel, et c’est donc le substantif seul qui est pronominalisé par le relatif et va constituer le support d’un développement à valeur caractérisante ; soit elle porte sur le complément circonstanciel dans son intégralité, c’est-à-dire sur l’ensemble de l’indication spatiale, et la relativisation s’opère alors au moyen du pronom locatif *où*. Ainsi, dans les trois exemples ci-dessous :

(204) elle inclinait vers ma grand-mère toute sa vie *dans son visage* **comme** *dans un ciboire* qu’elle lui tendait, décoré en reliefs de fossettes et de plissements si passionnés, si désolés et si doux qu’on ne savait pas s’ils y étaient creusés par le ciseau d’un baiser, d’un sanglot ou d’un sourire. (II, *CG*, 619-620)

(205) Certes, avec sa figure *d’où*, sous l’action de la maladie des segments entiers avaient disparu, **comme** *dans un bloc de glace* qui fond et dont des pans entiers sont tombés, il avait bien changé. (III, *SG*, 89)

(206) Car l’homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d’années plus jeune, et qui entouré des parois *du temps* où il a vécu, y flotte, mais **comme** *dans un bassin* dont le niveau changerait constamment et le mettrait à portée tantôt d’une époque, tantôt d’une autre. (IV, *AD*, 193)

ce sont uniquement les syntagmes indéfinis « un ciboire », « un bloc de glace » et « un bassin » – contenant imaginaires et concrets, accolés à des homologues réels mais pris dans un sens métaphorique (le visage de la mère du héros, la figure de Swann, le temps) – qui sont concernés par une démarche d’approfondissement et de spécification. De ce fait, ils sont repris par les relatifs nominaux *qui* ou *que* et vont remplir, dans la nouvelle subordonnée chevillée par le pronom, respectivement la fonction d’objet direct et de sujet, foyers d’un prolongement de nature descriptive ou explicative. En (204), plutôt qu’au moyen de la brève phrase relative qui le suit, la caractérisation du substantif support s’opère grâce au participe passé apposé « décoré », lequel ouvre la voie à une description marquée par l’imbrication de l’isotopie physique du visage (dont relèvent les termes « fossettes », « baiser », « sourire ») et de l’isotopie plastique du ciboire (activée par les vocables « reliefs », « plissements » et « ciseau »), destinée à renforcer l’assimilation amorcée par la mise en équivalence des deux circonstants. Le déploiement du comparant à travers l’expansion descriptive en position hyperbatique, étoffée au moyen d’ajouts en étendue agencés en séquences ternaires, vise surtout à entraîner l’emboîtement des deux axes isotopiques et, par là, le recouvrement des deux images, le glissement imperceptible de l’une dans l’autre. La forme de la coupe ouvragée³¹¹ se surimpose ainsi, dans un même fondu

³¹¹ Nous retrouvons d’ailleurs, cette fois sans ironie aucune, le phénomène de sacralisation du contenu par le contenant métaphorique : la vie que le visage-ciboire contient par synecdoque et dont la fille voudrait faire don à la mourante se

et de manière réversible, au visage expressif de la mère, substance charnelle sculptée par le sentiment, ciselée par la tendresse et le dévouement de l'amour filial, dans un effet stéréoscopique à la limite du brouillage (« on ne savait pas ») et qui vise à rendre le phénomène de transsubstantiation de l'émotion en matière, à créer cette homogénéité entre la chair et la pierre que l'on retrouvera par ailleurs dans la description du visage de la mère encadré par l'ogive gothique de l'hôtel vénitien dans *Albertine disparue*³¹².

Les occurrences (205) et (206) présentent en revanche des expansions plus concises, assurées par une relative de type restrictif et dévolues essentiellement à légitimer la pertinence du rapprochement à travers la spécification du procès qui se déroule dans le cadre posé par les circonstants. Par conséquent, si la figure de Swann mourant, rongée par la maladie, peut être comparée à un bloc de glace, c'est parce que tous deux sont le lieu et la cible d'un même effritement, d'une dissolution lente mais inexorable, alors que la comparaison vouée à l'illustration de l'énoncé gnominique de (206), qui expose une loi capitale sur l'inscription de l'homme dans le Temps, s'accompagne d'une correction (signalée par l'adversatif « mais » et portant plus étroitement sur le verbe « flotter ») que la relative se charge d'explicitier. Le prolongement d'allure didactique précise en effet le type particulier et le fonctionnement du bassin, caractérisé par une portée intermittente et variable, auquel le Temps vécu, entourant l'homme à l'instar d'un liquide fluctuant, peut être légitimement comparé.

Nous avons remarqué en revanche que si le point d'incidence de l'expansion relative coïncide avec l'ensemble du groupe prépositionnel en fonction de comparant, le pronom locatif *où* qui en assure la reprise embrasse volontiers un développement de type narratif, plus ou moins étendu, qui accentue – de par la richesse et la prégnance des détails que Proust se plaît à ajouter – l'impression de déplacement du lieu réel à un ailleurs fictif, voire fantastique (207) :

(207) je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, **comme** dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel. (I, CS, 60)

(208) elle et Mme de Villeparisis tombèrent un matin l'une sur l'autre dans une porte et furent obligées de s'aborder non sans échanger au préalable des gestes de surprise, d'hésitation, exécuter des mouvements de recul, de doute et enfin des protestations de politesse et de joie **comme** dans certaines pièces de Molière où deux acteurs monologuant depuis longtemps chacun de son côté à quelques pas l'un de l'autre, sont censés ne pas s'être vus encore, et tout à coup s'aperçoivent, n'en peuvent croire leurs yeux, entrecourent leurs propos, finalement parlent ensemble, le cœur ayant suivi le dialogue, et se jettent dans les bras l'un de l'autre. (II, JF, 54)

voit comparée implicitement aux hosties consacrées, corps du Christ ayant donné sa vie pour sauver les hommes, ce qui suggère que la prostration et le dévouement de la mère du héros sont poussés idéalement jusqu'aux limites du sacrifice : « à demi-agenouillée, comme si, à force d'humilité, elle avait plus de chance de faire exaucer le don passionné d'elle-même », elle est prête à donner sa vie pour la rendre à sa mère (II, CG, 619). C'est cette même idée de communion, de transmission du salut de la mère à l'enfant à travers l'eucharistie du baiser, que nous retrouvons dans « Combray » : « [...] quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir » (I, CS, 13).

³¹² « [...] j'apercevais cette ogive qui m'avait vu, et l'élan de ses arcs brisés ajoutait à son sourire de bienvenue la distinction d'un regard plus élevé et presque incompris. Et parce que derrière ces balustres de marbres de diverses couleurs, maman lisait en m'attendant [...] parce que [...] elle [maman] envoyait vers moi du fond de son cœur son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir, à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible, qu'elle cherchait à exhausser, à l'avancée de ses lèvres en un sourire qui semblait m'embrasser, dans le cadre et sous le dais du sourire plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi[...] » (IV, AD, 204). Pour une lecture très pointue de ce passage et du dispositif de surimpression descriptive à l'œuvre, voir A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 238-243.

Dans le premier exemple, la relative locative apposée au complément circonstanciel déploie un petit récit dans lequel le narrateur s'efforce de reconstituer la vision émerveillée du héros enfant et qui est destiné à renforcer la métamorphose magique de l'espace connu de l'église en une terre enchantée, peuplée de fées et de personnages légendaires. Ainsi que nous l'avons montré dans les autres occurrences où les deux constituants de la comparaison sont présents dans l'énoncé et où la préposition *dans* véhicule un sens éminemment spatial, l'irruption d'un cadre circonstanciel nouveau, remplaçant virtuellement l'univers de la diégèse, influence et modifie la nature du sujet qui s'y trouve localisé par le biais de la comparaison. Si bien que le prolongement narratif fourni par l'expansion relative dans notre exemple permet à Proust de tisser implicitement une analogie proportionnelle³¹³ vouée à consolider l'inclusion fictive de l'enfant dans l'univers féerique qui s'est substitué à l'église, le héros étant en effet devenu lui-même, pendant qu'il s'avance dans la nef, le paysan émerveillé qui arpente la vallée des fées et découvre la trace des êtres surnaturels qui l'ont visitée.

La seconde occurrence citée fait état d'un fonctionnement légèrement différent, dans la mesure où le complément circonstanciel n'effectue pas une inclusion spatiale au sens strict, mais délimite plutôt – comme c'était le cas en (196) et (197) – l'enceinte d'un lieu fictif qui correspond à un domaine notionnel, représenté par une référence culturelle, à la lumière duquel l'événement diégétique est appréhendé et interprété. Ainsi, les circonstances de la rencontre prétendument fortuite de la grand-mère avec Mme de Villeparisis – relatées de façon très minutieuse afin d'installer d'emblée, avant même l'explicitation fournie par la comparaison, la scène de (fausse) reconnaissance dans la tradition du comique de situation – sont placées (et comprises) dans le périmètre de la comédie moliéresque, dont la longue expansion relative contribue à affiner les contours. Malgré les marques habituelles de généricité et le gommage délibéré de la source³¹⁴, une mention qui aurait pu être une rapide allusion explicative prend l'ampleur d'un récit évoquant dans les moindres détails un moment clé de la pièce, qui doit révéler de par sa justesse la contenance exacte et les protestations de stupeur, mi-feintes et mi-sincères, que les deux dames exécutent dans leur petite comédie improvisée, transposition fidèle d'une scène théâtrale dans le plus vaste théâtre de la vie³¹⁵. Proust ne laisse pour compte aucun détail dramatique et semble au contraire vouloir retracer avec précision le déroulement de la scène dans ses différentes phases, ce qui attestent la suite de séquences verbales juxtaposées au présent de narration, marquant comme dans une synopsis l'enchaînement des actions des personnages, ainsi que la tentation, suffoquée dans le texte publié mais encore visible dans les brouillons du passage, de conférer au développement un surcroît de vivacité en insérant quelques répliques au discours direct³¹⁶. Le domaine de référence délimité par le complément

³¹³ La correspondance terme à terme est plus évidente si l'on se rapporte à l'intégralité du passage, où Proust énumère dans une parenthèse les objets précieux ayant appartenu aux rois mérovingiens, et qui font donc pendant aux objets (rochers, arbre, mare) observés par le paysan dans le microrécit développé par la relative.

³¹⁴ Les éditeurs de la Pléiade avancent l'hypothèse que Proust ait pu songer à la quatrième scène du premier acte de l'*École des femmes*, où les personnages d'Arnolphe et d'Horace monologuent en aparté avant de se reconnaître, voir II, *JF*, 1361, note 2.

³¹⁵ Preuve supplémentaire de l'axiome selon lequel « le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations" » (III, *SG*, 255).

³¹⁶ Voici la version antérieure de notre citation, figurant dans le cahier 32 (f. 56 r^o) : « Ma grand-mère avait cependant fini par se retrouver face à face avec Mme de Villeparisis d'une façon si flagrante que la "reconnaissance" n'avait pas été évitable et quoiqu'elles se fussent vues tous les jours depuis trois semaines, comme ces personnages de Molière qui sur la même place, parlant depuis une demi-heure tous les deux sans s'apercevoir et tout d'un coup levant les bras disant : "Mais...que vois-je ? Se pourrait-il ? Hé là...Mais encore...Si fait c'est bien le seigneur Anselme...Parbleu je

prépositionnel se trouve ainsi individualisé et circonscrit par la relative locative, sans renoncer pour autant à son indétermination (dont témoigne notamment le déterminant indéfini « certaines », qui opère une extraction aléatoire de quelques items au sein de la totalité des pièces de Molière), dans le même va-et-vient entre généralisation et particularisation que nous avons vu informer la structure discontinue de l'exophore mémorielle³¹⁷.

2.3.2 P1 comme quand P2

Aux formes spatiales que nous venons d'illustrer s'ajoute dans notre corpus une autre sous-classe de comparaison à valeur circonstancielle, fonctionnellement apparentée à celles-ci, puisque le comparant occupe toujours le poste d'un circonstant et apporte une information relative au cadre situationnel dans lequel se déroule le procès faisant l'objet du rapprochement, mais bien distincte sur le plan sémantique et syntaxique. Il s'agit des structures qui réalisent le schéma *P1 comme quand P2* et dont nous allons élucider le fonctionnement et les spécificités à l'aide de deux exemples simples, tirés respectivement du début de « Combray » et de *Sodome et Gomorrhe* :

(209) Tout à coup mon anxiété tomba, *une félicité m'envahit comme quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur* : je venais de prendre la résolution de ne plus essayer de m'endormir sans avoir revu maman. (I, CS, 32)

(210) Il restait ignoré de Mme de Cambremer-Legrandin. Je me fis un plaisir de lui apprendre, mais *en m'adressant pour cela à sa belle-mère, comme quand au billard, pour atteindre une boule on joue par la bande*, que Chopin, bien loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy. (III, SG, 212)

Il n'est guère besoin de signaler que la différence la plus saillante entre les deux formes à l'étude dans ce sous-chapitre réside avant tout dans la valeur sémantique du circonstanciel. Dans les réalisations ci-dessus, au relateur de comparaison ne fait plus suite la préposition locative *dans*, mais la conjonction *quand*, soit « l'instrument-type du circonstancement temporel d'un procès par un autre »³¹⁸ ; sa fonction communicative est de poser un cadre et de préciser une circonstance temporelle commune au sein de laquelle viennent s'inscrire les événements ou les procès décrits dans la phrase matrice et dans la subordonnée qu'il introduit. Si l'on se tient au plan de la stricte signification, aucune distinction nette ne semble se profiler entre *quand* et son équivalent *lorsque*, porteur lui aussi d'une valeur éminemment temporelle et susceptible, malgré certaines restrictions qui limitent son emploi, de commuter avec le premier dans la plupart des contextes. Toutefois, au-delà la légère nuance de registre que signalent les grammaires et les dictionnaires, *lorsque* étant considéré

n'ai point la berlue, voici le seigneur Trufaldin." » Quitte à faire des concessions sur le plan de l'exactitude et à renoncer à une plus grande coloration comique, l'élimination des dialogues permet à Proust de renforcer la compacité, le resserrement de son parallèle et d'éviter que la scène évoquée dans le comparant n'excède sa fonction de repère et ne jette dans l'ombre, par trop d'animation, l'épisode diégétique, qui doit rester au centre de la narration.

³¹⁷ L'indéfini « certaines » pourrait d'ailleurs commuter sans difficulté avec le déterminant démonstratif pluriel « ces », ce qui donnerait une exophore mémorielle en pleine règle (« comme dans ces pièces de Molière où... »). La différence tient à ce que « certain » opère une sélection plus ciblée, car « l'énonciateur laisse volontiers entendre qu'il pourrait préciser l'identité du référent » (*Grammaire Méthodique du Français, op. cit.*, p. 160).

³¹⁸ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française, op. cit.*, p. 392.

comme un synonyme plus soutenu ou littéraire de *quand*³¹⁹, c'est notamment sur le plan du comportement syntaxique que les deux termes subordonnants diffèrent. Comme l'explique Le Goffic³²⁰, *lorsque* n'est pas en soi un connecteur intégratif mais un adverbe composé, élargi par un pronom relatif à fonction corrélatrice ou complétive, et, en tant que tel, il n'introduit pas de subordonnée circonstancielle proprement dite. Ces subtilités de fonctionnement, que seule une analyse linguistique très pointue est en mesure de repérer, n'empêcheraient pas pour autant à *lorsque* de figurer à la place de *quand* dans les configurations comparatives que nous nous apprêtons à examiner ; or – et c'est la raison pour laquelle nous avons cru bon d'attirer rapidement l'attention sur ce synonyme de *quand* – il est surprenant de noter que, dans toute la *Recherche*, le concurrent direct de notre subordonnant de temps n'apparaît qu'une seule fois à la suite de *comme*, et, qui plus est, dans une comparaison assez ordinaire, peu significative du point de vue figuratif³²¹.

Une fois n'est pas coutume, les rapprochements proustiens présentent à cette occasion une rare uniformité et nous dispensent d'établir une ultérieure sous-catégorisation ou de partir à la recherche des nuances stylistiques qui motiveraient l'emploi de l'un ou de l'autre connecteur. Il s'avère d'ailleurs très ardu d'avancer des hypothèses au sujet de cette préférence absolue pour *quand* de la part de Proust ; par-delà la simple motivation de nature idiolectale ou idiosyncrasique, sans doute présente et décisive, on pourrait supposer que l'emploi exclusif de *quand* en combinaison avec le marqueur de comparaison *comme* répond aussi à des questions de rythme et d'euphonie, du moment qu'il s'agit de deux monosyllabes présentant la même consonne occlusive /k/ à l'initiale, susceptible de créer un effet d'allitération.

Quoi qu'il en soit – et contrairement aux formes locatives, où les groupes prépositionnels comparants pouvaient être régis par des prépositions autres que *dans* –, sous la plume de Proust *quand* est le terme introducteur unique d'une proposition circonstancielle de temps qui, figurant à droite du relateur *comme*, assume la fonction de comparant et juxtapose à la scène du roman relatée dans la matrice une scène désactualisée, qui s'offre en tant que repère et ouvre momentanément, souvent de façon inopinée (on est pour le moins surpris de voir une partie de billard faire irruption dans une conversation mondaine au bord de mer), une fenêtre sur le monde extradiégétique. Le rapprochement se focalisant moins sur les seuls compléments circonstanciels que sur les deux situations ou états dans leur globalité, sa structure syntaxique se révèle bien plus complexe que celle des réalisations à valeur locative. Là, la préposition *dans* régissait un groupe prépositionnel inséré dans la subordonnée comparative, dont il était le seul constituant explicité à la surface de la phrase ; ici, *quand* est un connecteur intégratif qui introduit une proposition complète, où aussi bien le verbe

³¹⁹ Pour les auteurs de la *Grammaire Méthodique du Français*, *lorsque* représente la « variante plus littéraire » de *quand* (*GMF*, *op. cit.*, p. 506) ; sur la même ligne, Le Goffic parle d'un « équivalent soutenu » (*Grammaire de la phrase française*, *op. cit.*, p. 415) alors que Denis et Sancier mettent l'accent sur le fait que *quand* est « d'un emploi plus courant » par rapport à son synonyme (*Grammaire du français*, *op. cit.*, p. 512). Le TLFi précise également dans une remarque que la différence entre les deux adverbes est moins sémantique que stylistique, et que l'effet d'une plus grande « littérarité » de *lorsque* ressortit de ce qu'il « apparaît plus fréquemment avec le passé simple et le passé antérieur » (TLFi, entrée « lorsque »).

³²⁰ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, *op. cit.*, p. 415.

³²¹ « Elles [Françoise et la femme de chambre] se comprenaient presque, je ne les comprenais pas du tout, elles le savaient et ne cessaient pas pour cela, excusées, croyaient-elles, par la joie d'être payées quoique née si loin l'une de l'autre, de continuer à parler devant moi cette langue étrangère, **comme lorsqu'on ne veut pas être compris.** » (III, *SG*, 126). La faiblesse de la figuration dérive surtout du rapport d'isotopie qu'entretiennent *P1* et *P2*, ainsi que du retour insistant, sous forme de polytote, du verbe « comprendre ».

que ses actants sont exprimés, enchâssée dans la subordonnée marquée par *comme*. Celle-ci est régie à son tour par la principale qui tient lieu de comparé et est encore une fois largement elliptique, les constituants communs aux deux tronçons faisant toujours l'objet d'un effacement, afin de mieux mettre en valeur, voire en opposition³²², les variations au niveau du cadre temporel³²³.

Au vu de cette complexité, le rétablissement notionnel des éléments ellipsés s'avère une étape indispensable au cours de l'interprétation, car elle met au jour la charpente cachée du rapprochement et permet surtout de mieux comprendre comment s'opère, par le biais de *quand*, la liaison des deux situations verbalisées par *P1* et *P2*. Ainsi, la version déployée de notre premier exemple, paraphrasable comme suit : « une félicité m'envahit comme [une félicité nous envahir] quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur », éclaire d'abord la fonction sémantico-syntaxique primordiale de *quand*, qui est de poser une relation de concomitance entre les deux procès exprimés (l'apaisement de la douleur et le sentiment de félicité éprouvé) ; concomitance qui se double d'ailleurs toujours d'un effet de causalité/consécution, puisque la proposition qui suit la conjonction pose également la circonstance, ou la condition, qui rend possible l'accomplissement du procès décrit dans la partie à gauche de *quand*, soit la séquence figurant entre crochets dans notre glose³²⁴. Cependant, la paraphrase montre surtout que cette valeur de base du connecteur est quelque peu altérée dans les configurations comparatives qui nous intéressent. En effet, lorsque la subordonnée circonstancielle est intégrée à la comparaison, le rapport de simultanéité entre les deux procès, instauré par l'action chevillante du connecteur, ne peut être saisi qu'au niveau de la structure profonde et ne concerne en réalité que la proposition circonstancielle et la partie ellipsée, implicite, de la subordonnée comparative. En revanche, si l'on se place du côté de la proposition principale à gauche de *comme*, qui est ancrée dans l'univers du roman et constitue le comparé du rapprochement (« tout à coup une félicité m'envahit »), *quand* marque non une concomitance mais une coupure chronologique³²⁵, un saut dans un autre espace-temps, non référentiel, et plus exactement dans un hors-temps aux contours indéfinis.

Cette discontinuité, cette rupture temporelle entre les situations comparée et comparante est capitale ; non seulement elle est le gage de la valeur figurative de la comparaison, mais témoigne surtout de ce que

³²² Fournier et Fuchs précisent que, dans le cadre d'une subordonnée comparative elliptique, la position postposée du comparant circonstanciel donne lieu à un effet de contraste : elle « permet de faire varier au maximum les constituants (procès, actants, circonstants) et en particulier d'opposer une situation spécifique (celle de la matrice) à une situation générique ou contrefactuelle (celle de la subordonnée) ». N. Fournier, C. Fuchs, « Les subordonnées comparatives détachées », dans D. Apotheloz, B. Combettes, F. Neveau (dir.), *Les Linguistiques du détachement, Actes du colloque de Nancy (7-9 juin 2006)*, Peter Lang, 2009, p. 270.

³²³ Par souci de complétude, nous précisons que, à l'instar des comparaisons circonstancielle locatives pures, où il était possible de reconstituer dans la matrice le circonstant homologue au comparant régi par *dans*, dans la variante temporelle *quand* possède, lui aussi, un correspondant implicite dans *P1*, dont la restitution notionnelle se fait également à l'aide d'un déictique de temps (« une félicité m'envahit [alors/à ce moment-là] comme quand un médicament... »). Le rétablissement du parallélisme nous semble pourtant superflu, dans la mesure où les marques temporelles des verbes suffisent pour mettre en relief la variation du cadre circonstanciel et le glissement de la situation d'énoncé à une situation virtuelle.

³²⁴ En effet, l'éclosion du bonheur qui fait suite à l'apaisement de la douleur est le fruit, ou découle directement du pouvoir bénéfique du médicament, ou, inversement, l'action puissante du médicament est la cause et le présupposé d'un tel sentiment de félicité ; de ce fait, le connecteur *quand* fixe le cadre circonstanciel dans les limites duquel se réalise le procès décrit dans la principale, ce que l'on appréciera mieux si l'on extrait momentanément les deux noyaux phrastiques de la structure comparative et que l'on place la subordonnée adverbiale en position antéposée : « quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur, une félicité nous envahit ».

³²⁵ Voir A. Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation : formalisation et opérations de repérage*, Ophrys, 1999, p. 171.

l'écriture proustienne, comme le note Bayard, est « entièrement constituée autour de la mise en perspective atemporelle des êtres et des choses »³²⁶, démarche qui sous-tend la recherche de ces lois générales dont l'œuvre littéraire tire son fondement heuristique. D'un point de vue grammatical, ce décalage est signalé par le changement des tiroirs verbaux dans les deux propositions ; aussi bien en (209) qu'en (210), le passé simple de la principale (« envahit », « je me fis un plaisir »), temps narratif et instrument de mise en relief, faisant passer l'action au premier plan et soulignant souvent la manifestation d'un revirement soudain, aux répercussions immédiates (ce qu'indique dans notre premier exemple la locution « tout à coup »), laisse la place dans la subordonnée circonstancielle au présent achronique, qui met au jour la séparation entre le temps *de re*, temps de la chose racontée, et le temps *de dicto* où se situe le narrateur qui commente et essaie, au moyen du comparant, de ressaisir et d'interpréter rétrospectivement le moment passé. L'on assiste ainsi à la même rupture de plan énonciatif que nous avons soulignée à propos des comparaisons phrastiques complètes (*P1 comme P2*), mais à une différence près : si dans celles-là l'alternance des tiroirs verbaux marque essentiellement la désactualisation et le caractère virtuel de *P2*, ici la combinaison du présent achronique et de la conjonction *quand* confère à l'événement virtuel évoqué par le comparant à la fois une valeur itérative³²⁷ et une valeur générique, car le verbe de la subordonnée est dépourvu de tout ancrage référentiel.

Ainsi, la façon particulière dont le sentiment de bonheur et d'apaisement se répand dans l'âme angoissée de l'enfant et se substitue graduellement (on aura noté la présence des verbes inchoatifs « envahir » et « commencer ») à son état d'anxiété, est illustrée et comprise à la lumière d'une situation notoire (l'effet bénéfique d'un médicament qui nous délivre de notre souffrance physique), qui se manifeste toujours à l'identique dans sa dynamique de cause/effet et qui, de par le fait même de pouvoir être reproduite, est pourvue d'une grande généralité et d'une valeur d'évidence, car elle trouve appui dans l'expérience vécue de tout un chacun, comme l'atteste, une fois de plus, le pronom inclusif *nous*, par lequel le narrateur vise à rendre ses destinataires les co-protagonistes/patient solidaires³²⁸ au sein de la scène-repère.

Cette dimension itérative et générique du comparant caractérise également l'occurrence (210) et se voit même renforcée par la présence du pronom indéfini *on* – universel des agents et « vague sujet »³²⁹, non identifiable à une référence personnelle unique – ainsi que par la nature même de la situation représentée dans

³²⁶ P. Bayard, *Le Hors-sujet*, op. cit., p. 69.

³²⁷ Si bien que, comme le signale aussi Murat dans son analyse (voir *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 160), la glose la plus appropriée pour le connecteur *quand* serait la locution adverbiale *chaque fois que*, mettant en relief l'effet de répétition. Toutefois, la commutation entre les deux termes n'est pas toujours possible, car *chaque fois que* « entraîne une discrétisation des occurrences de localisation de P que ne suppose nullement *quand* » (J.-J. Franckel, *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Genève, Droz, 1989, p. 156) ; autrement dit, l'idée d'itération que véhicule *chaque fois que* implique une sérialité, la possibilité pour le procès en question de se manifester à plusieurs reprises, et suggère en plus une singularisation, c'est-à-dire que chaque élément de cette série est considéré séparément, ce qui le rend incompatible avec des expressions telles que : *« chaque fois qu'il était jeune » ≠ « quand il était jeune ». De ce fait, si dans le premier exemple la glose donne un résultat tout à fait acceptable et équivalent du point de vue sémantique (« comme chaque fois qu'un médicament puissant commence à agir [...] »), on ne peut pas dire autant de la seconde occurrence, où la nuance singularisante de la locution s'adapte moins bien selon nous à la situation évoquée (« comme chaque fois qu'au billard, pour atteindre une boule, on joue par la bande »).

³²⁸ Julie Salomon, dans son étude du narrataire, identifie comme relevant d'un même « discours osmotique » toutes les tentatives de la part du narrateur d'assimiler le narrataire à son point de vue et de lui faire partager ses propres expériences, et parle plus précisément de « comparaisons osmotiques » lorsque le comparant présente des marqueurs pronominaux d'inclusion, voir J. Salomon, *Proust, lecture du narrataire*, op. cit., p. 167-168.

³²⁹ *Grammaire Méthodique du Français*, op. cit., p. 197.

P2. Le narrateur explique en effet sa manière biaisée d'intervenir dans la conversation en faisant référence à une situation récurrente dans le jeu du billard et à une technique éprouvée, susceptible d'être mise en œuvre plusieurs fois, et à l'identique, par les joueurs afin d'atteindre le résultat espéré. Nous noterons que, contrairement à l'exemple précédent, où la relation entre les deux situations était assez étroite et transparente³³⁰, ici le rapport établi par Proust est à la fois plus lâche – car les réalités comparée et comparante sont très éloignées, ce qui rend d'ailleurs problématique la restitution métalinguistique des constituants ellipsés à gauche de *quand*³³¹ – et plus subtil, car l'analogie repose finalement sur une idée d'obliquité, sur une stratégie d'indirection dans la façon de viser leur cible que partagent le joueur de billard et le héros. L'ingéniosité rhétorique et ironique de celui-ci consiste à accomplir un acte de langage indirect à effet perlocutoire, dans la mesure où son renseignement sur le regain d'intérêt pour Chopin s'adresse à la vieille douairière mais doit en fait rebondir, telle la boule sur la table verte, sur sa bru, entichée d'avant-garde, extasiée devant tout ce qui représente le progrès dans les arts, et la toucher dans le vif, susciter une réaction contradictoire qui fera éclater au grand jour son snobisme culturel et ses paradoxes³³².

Par-delà les différences liées au degré de resserrement et d'intelligibilité de l'analogie que Proust établit entre l'épisode diégétique et son équivalent extradiégétique, ces deux occurrences montrent bien que la finalité première des comparaisons circonstancielles à valeur temporelle réside dans la confrontation d'un fait particulier, contingent et singulier, à un procès non référentiel, sans attaches avec l'univers romanesque, qui tire sa généralité et son efficacité représentationnelle du fait même d'être réitérable et de constituer par là une expérience courante, reproductible et commune. Il ne serait pas excessif, nous semble-il, de reconnaître à fondement de cette forme comparative un mécanisme d'itération semblable à celui que Genette a relevé à l'échelle de la construction du roman³³³ : comme l'épisode du dimanche à Combray condense et embrasse en un seul récit toute une série de dimanches similaires, notre comparant évoque aussi, au niveau local et micro-textuel, la représentation synthétique d'une scène qui a lieu plusieurs fois et se rejoue à l'identique (le

³³⁰ La comparaison développe en creux, et dès le seuil du roman, l'un des motifs proustiens par excellence : la perception d'une souffrance d'ordre psychologique et moral, liée ici à l'angoisse du coucher en l'absence de la mère, plus loin aux affres de la jalousie, en tant que douleur physique concrète, concevable par le truchement de la science et du lexique médical. En outre, la situation décrite par le comparant est d'autant plus proche de l'événement diégétique que la comparaison est bâtie sur une correspondance directe entre couples de termes (anxiété/douleur ; résolution/médicament)

³³¹ Il est patent que la simple restitution notionnelle des constituants ellipsés de la subordonnée sur la base de leurs correspondants dans la matrice ne donne pas un résultat acceptable (*« mais en m'adressant pour cela à sa belle-mère, comme [on s'adresse à sa belle-mère] quand au billard, pour atteindre une boule [...] »), ce qui démontre que les points communs entre les deux situations sont très ténus et demandent un effort inférentiel et cognitif plus grand de la part du lecteur, qui ne peut compter en cette circonstance sur le balisage de l'analogie proportionnelle.

³³² Le paradoxe que l'ironie du narrateur vise à souligner consiste en ce que les opinions esthétiques et musicales de Mme de Cambremer-Legrain, et, de façon plus générale, son « goût de modernisme », ne sont qu'une manifestation liée à une mode qui fait de l'innovation perpétuelle et de l'avancement en art son dogme fondateur ; à cause de leur nature mécanique, ces goûts sont susceptibles de tomber dans toute sorte d'incohérences et de contradictions, comme le fait de défendre le progrès par un retour paradoxal vers le passé, en remettant à l'honneur des auteurs autrefois dépréciés. C'est donc par fidélité obtuse à son avant-gardisme que la jeune Cambremer est prête à réhabiliter Chopin ou à reconsidérer « ce vieux poncif sans talent de Poussin » (III, *SG*, 206) aussitôt que le héros lui a fait part de l'admiration que Debussy et Degas, hérauts du nouveau pour la jeune esthète, vouent à leurs devanciers. Nous renvoyons à l'intégralité du passage pour apprécier ces fluctuations et ces contradictions, savamment provoquées par l'attitude satirique et finement dérisoire du héros, porte-parole de Proust en cette circonstance (voir III, *SG*, 205-213).

³³³ Voir G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 145 *sqq.* Notre comparant évoque aussi une fois seulement, pour les besoins de la démarche analogique, ce qui est susceptible de se passer *n* fois.

soulagement progressif qu'apporte un médicament, le jeu par la bande au billard). Cette valeur en quelque sorte universelle et prototypique de la réalité esquissée dans la proposition comparante résulte du décrochage que le couplage du connecteur *quand* et du présent atemporel opère à la fois par rapport à la situation d'énoncé, donc à la diégèse, et à la situation d'énonciation, puisque le cadre circonstanciel où se situe le procès décrit par *P2* est proprement extra-temporel et indépendant de l'origine de l'énonciation.

La généricité et l'itérativité propres à la subordonnée circonstancielle de temps introduite par *quand* et occupant le poste du comparant peuvent donc être considérées comme des valeurs typiques et stables de cette forme intermédiaire de comparaison phrastique, dont la fonction interprétative et explicative ressortit au mouvement bi-directionnel de va-et-vient qu'elle instaure entre le particulier – l'épisode qui fait l'objet de la narration – et le général, ou plus exactement une situation qui, puisqu'elle est abstraite de la contingence temporelle et dérive d'un acte d'imagination, se voit pourvue d'une plus grande généralité. Or, l'un de objectifs que nous nous sommes fixé tout au long de notre analyse a été de montrer que l'intérêt et la richesse des comparaisons proustiennes se manifestent au plus haut point lorsque l'écrivain s'écarte des patrons usuels et subvertit les valeurs stylistiques que l'on reconnaît prototypiquement dans telle ou telle configuration. Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans le cadre des formes circonstancielle temporelles, ce sont exactement la généricité et l'itérativité du comparant que Proust semble, de manière plus ou moins délibérée, vouloir remettre en question. Nous avons noté en effet que dans quelques occurrences (peu nombreuses, il est vrai), notre auteur s'adonne au même jeu d'équilibrisme, mené sur la crête du paradoxe, que nous avons relevé dans les autres formes phrastiques : d'une part, l'aspiration, voire la prétention, à une généralisation et à un élargissement maximal du spectre de validité du repère fourni par le comparant, dont témoignent le maintien des marques de non référentialité des verbes et des syntagmes nominaux, ainsi que la nature clairement non événementielle de la situation représentée ; d'autre part, un effet plus ou moins délibéré de singularisation, d'individualisation de la scène racontée qui semble s'opposer à l'idée même de répétition véhiculée par le connecteur *quand* combiné au présent de vérité générale³³⁴.

Cet effet peut être dû au mouvement d'amplification syntagmatique de la subordonnée circonstancielle, qui va de pair avec un approfondissement et une particularisation de la représentation, laquelle finit paradoxalement par tirer son efficacité et sa valeur exemplaire non de son extension (maximale lorsqu'il s'agit de phrases génériques) mais de son intension, du fini et de la justesse des détails évoqués. Nous avons déjà observé ce mécanisme à l'œuvre dans certaines comparaisons phrastiques complètes à valeur descriptive ou narrative, et nous le retrouvons, quoique moins outré, dans l'occurrence ci-après :

(211) Il vit alors que dans sa résolution de ne pas prendre acte, de ne pas avoir été touchée par la nouvelle qui venait de lui être notifiée, de ne pas seulement rester muette, mais d'avoir été sourde **comme nous l'affectons quand un ami fautif essaye de glisser dans la conversation une excuse que ce serait avoir l'air d'admettre que de l'avoir écoutée sans protester, ou quand on prononce devant nous le nom défendu d'un**

³³⁴ Voir *supra*, p. 359-361, p. 365-366 et *infra*, § 4.1, ainsi que l'ouvrage déjà cité de S. Fonvielle et J-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*. L'article d'I. Serça qui illustre les corrections apportées sur les premières épreuves de *Du côté de chez Swann*, visant à réduire la généralisation de certains passages à travers le renforcement de leur ancrage diégétique, montre bien que Proust fait un usage parfaitement conscient des ressources linguistiques qui lui permettent de moduler les glissements du général au particulier, voir I. Serça, « De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les corrections sur les placards Bodmer », art. cit.

ingrat, Mme Verdurin pour que son silence n'eût pas l'air d'un consentement, mais du silence ignorant des choses inanimées, avait soudain dépouillé son visage de toute vie, de toute motilité ; [...] (I, CS, 254)

L'adoption des marques usuelles de la généricité – l'absence d'ancrage référentiel (la scène ne renvoie à aucune conversation précise qui aurait eu lieu entre les deux interlocuteurs), le gommage des indices spatio-temporels et personnels (on relève, une fois de plus, l'emploi des articles indéfinis à valeur non spécifique, les verbes au présent achronique et, dans le segment de reformulation introduit par le disjonctif *ou*, le pronom indéfini « on ») – ainsi que l'élargissement arbitraire au narrataire et, par son biais, au lecteur réel de la feintise que le narrateur évoque pour illustrer les vrais mobiles de l'impassibilité de Mme Verdurin, n'empêchent pas à Proust de bâtir une microfiction avec ses protagonistes anonymes (l'ami surpris en flagrant délit de mensonge, l'interlocuteur avisé et également insincère)³³⁵, et de reconstruire avec précision, en les rectifiant au besoin par l'ajout d'une deuxième subordonnée, les mouvements psychologiques particuliers qui se cachent derrière cette surdité simulée et qui sous-tendent le refus d'une complicité qui n'est en fait qu'une autre forme de connivence, cachée sous l'apparence du déni. Dans cet exemple la scène décrite par la proposition comparante garde des proportions contenues et n'atteint pas le même degré de développement, le même souci "pointilliste" du détail qui confère à des nombreux comparants phrastiques l'allure de petites anecdotes quasiment autonomes. Cela étant, il nous semble pourtant que, de par sa dimension narrative et sa construction syntaxique complexe, à plusieurs étagements, la situation esquissée par la subordonnée circonstancielle tend déjà à s'éloigner du caractère « général, habituel ou courant »³³⁶ qui est propre aux énoncés génériques et dont découle aussi leur valeur itérative ; celle-ci paraît quelque peu affaiblie et réduite à une pseudo-itérativité, puisqu'il est difficile d'imaginer qu'une situation retracée de manière si précise puisse se reproduire plusieurs fois, et dans ses moindres détails, sans variations³³⁷.

Bien que l'on admette que l'expérience relatée dans le comparant puisse encore être considérée comme récurrente et partagée – et c'est bien ce partage que recherche et présuppose l'emploi du *nous* d'inclusion, qui insiste sur l'appartenance du narrateur et de ses lecteurs à une même communauté –, tout se passe comme si Proust s'exerçait, pour reprendre la formule de Pierre Bayard, à « mêler de manière indiscernable l'unique et

³³⁵ Microfiction qui est présente d'ailleurs déjà dans un brouillon ancien du cahier 7 sous une forme plus développée, où Proust exposait plus précisément en quoi consistait la "faute" de l'ami : « un de nos amis qui se trouve coupable vis-à-vis de nous, et veut le prendre légèrement, qui nous parle "négligemment" d'une fête à laquelle il ne nous a pas invités ou d'une faute qu'il sait nous être désagréable, ou nous fait les amitiés d'une personne brouillée dont nous lui avons "défendu de nous reparler" », I, *Esquisse LXXI*, p. 889. Il est curieux de noter que ce texte primitif est certes plus précis que la version publiée, mais il est néanmoins le produit d'une mise en fiction et d'un gommage d'une expérience autobiographique, comme l'atteste la confrontation avec cette lettre de Proust à De Lauris datée du 1er novembre 1910 : « Vous avez été bien gentil de m'écrire pour votre mariage, vous l'auriez été davantage de m'y inviter ! » (*Corr.*, t. X, p. 192) Nous avons là une illustration de la même tension entre général et particulier constatée dans les comparaisons.

³³⁶ « J'appelle une phrase "générique", si le jugement qu'elle exprime concerne un certain état de choses général, habituel ou courant, et "spécifique" si le jugement qu'elle exprime se réfère à une occurrence particulière d'un événement ou d'un état de choses », S. Y. Kuroda, « Le jugement catégorique et le jugement thétique », cité par M. Galmiche, « Phrases, syntagmes et articles génériques », art. cit., p. 16.

³³⁷ Il en va de même dans cette autre occurrence en *comme quand*, où la précision de l'évocation exclue toute généricité et s'accompagne au contraire d'une certaine énigmatisme, due à l'abstraction métaphorique de la scène et aux liens peu clairs avec la situation comparée : « De ces deux mariages je ne pensais rien, mais j'éprouvais une immense tristesse, **comme quand** deux parties de votre existence passée, amarrées auprès de vous, et sur lesquelles on fonde peut-être paresseusement au jour le jour, quelque espoir inavoué, s'éloignent définitivement, avec un claquement joyeux de flammes, pour des destinations étrangères, comme deux vaisseaux. » (IV, AD, 241).

la répétition »³³⁸, et, dans le but de légitimer la fonction d'illustration et la valeur de prototype du comparant, enrobait d'un semblant d'universalité et de (fausse) généralité un épisode ou une situation bien particuliers, liés à des expériences qui, tout en étant effectivement généralisables, car propres à la condition humaine, ne s'enracinent pas moins dans le vécu intime du héros-narrateur, et, par conséquent, dans le "vécu" du texte. Si, comme l'a noté Germaine Brée à propos de certains passages de la *Recherche* (mais son constat s'applique tout aussi bien à certaines comparaisons circonstancielles), on a parfois l'impression que le narrateur « veut étendre à notre vie les conclusions qu'il a tirées de la sienne »³³⁹, c'est parce que la disponibilité absolue qu'offrent la désactualisation du présent achronique et l'indétermination sémantique de *quand* permet de glisser dans la proposition circonstancielle, censée retracer une scène virtuelle, des allusions plus ou moins perceptibles à des moments antérieurs du roman, ce qui remet forcément en question, malgré les opérations rhétoriques de gommage de la référence, la généricité du comparant. Dans l'exemple (212),

(212) *Sa personnalité sociale, si incertaine, me devint claire aussitôt quand je sus son nom, comme quand, après avoir peiné sur une devinette, on apprend enfin le mot qui rend clair tout ce qui était resté obscur et qui, pour les personnes, est le nom.* (III, *SG*, 285)

cette généralisation abusive du particulier se fait encore de façon discrète ; ce n'est que sous la forme d'échos lointains, et qui parviennent sans doute seulement aux lecteurs les plus attentifs, que nous pouvons reconnaître dans la référence à la devinette, et dans l'éclaircissement soudain que sa solution apporte, le renvoi à un phénomène particulier, dont le héros a déjà fait plusieurs fois l'expérience (lorsqu'il s'évertue à se réciter correctement un vers de *Phèdre*, ou qu'il recherche péniblement dans son souvenir le nom de Mme d'Arpajon), et que nous verrons encore se produire, tragiquement, à un moment ultérieur du récit³⁴⁰. En revanche, le surgissement de l'intime et du singulier au sein d'un énoncé qui se voudrait itératif et générique ne pourrait être plus patent dans les deux occurrences suivantes,

(213) *Quand nous parlons de la « gentillesse » d'une femme nous ne faisons peut-être que projeter hors de nous le plaisir que nous éprouvons à la voir, comme les enfants quand ils disent : « Mon cher petit lit, mon cher petit oreiller, mes chères petites aubépines. »* (IV, *AD*, 78)

(214) *Or, à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique. Comme quand, dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, lorsque, après avoir tourné un chemin, on se trouve tout d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude d'arriver par là, on se dit tout d'un coup : « Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis *** ; je suis à deux minutes de chez eux » ; et leur fille en effet est là qui est venue vous dire bonjour au passage ; ainsi, tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil; [...]* (III, *PR*, 753)

³³⁸ P. Bayard, *Le Hors-sujet*, *op. cit.*, p. 36.

³³⁹ G. Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé : introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, 1950, p. 261.

³⁴⁰ Nous nous référons respectivement à la scène de la deuxième représentation de la Berma (« Je gagnais ma place, tout en cherchant à retrouver un vers de *Phèdre* dont je ne me souvenais pas exactement. [...] Mais tout à coup je me le rappelai, les irréductibles aspérités d'un monde inhumain s'anéantirent magiquement [...] », II, *CG*, 338), à la soirée chez le prince de Guermantes (« Mais mon attention, tendue vers la région intérieure où il y avait ces souvenirs d'elle, ne pouvait y découvrir ce nom. [...] Ma pensée avait engagé comme une espèce de jeu avec lui pour saisir ses contours, la lettre par laquelle il commençait, et l'éclairer enfin tout entier. », III, *SG*, 50) et à la reconstruction après-coup de l'expression obscène « me faire casser le pot », amorcée et aussitôt tronquée par Albertine (III, *PR*, 842-843).

où l'écart chronologique induit par le comparant ne comporte pas à cette occasion le dépassement des frontières diégétiques et ne ménage qu'une ouverture illusoire vers l'extérieur. Au lieu de transporter inopinément le lecteur de l'espace-temps actuel où se déroule l'action dans une dimension atemporelle et indéfinie, la comparaison opère un retour implicite vers un moment antérieur du texte, elle nous ramène à l'univers de Combray et au temps des origines, à l'enfance du héros. Le saut temporel débouche ainsi sur une scène non pas achronique, hors-temps, mais anachronique (au sens où Genette emploie le terme « anachronie »³⁴¹) et plus exactement analeptique, car sous l'apparente généralité c'est en fait un morceau de passé qui revit et revient en guise de point de repère. L'allusion est dans les deux cas transparente et délibérée, et s'appuie sur la mention apparemment anodine, glissée presque à la dérobée, de quelques détails emblématiques, repris littéralement de l'épisode original raconté pour la première fois dans *Du côté de chez Swann*.

En (213), les trois objets énumérés dans l'apostrophe qui reproduit le langage hypocoristique des enfants sont autant d'indices qui démasquent le particulier et dévoilent que la classe évoquée dans sa totalité au moyen de l'article défini générique (« les enfants ») ne compte en réalité qu'un seul membre, un seul enfant « dont cet ouvrage est l'histoire » (II, *CG*, 691), qui depuis son plus jeune âge aime passionnément les aubépines³⁴² et le décor douillet et rassurant de sa chambre. De même, l'occurrence (214) nous permet d'observer comment le clin d'œil intratextuel se combine et prend naissance dans la dynamique d'amplification et dans le pointillisme d'une écriture qui singularise l'événement relaté dans *P2* et le rend à la fois individuel et non réitérable en ces mêmes modalités. Le camouflage généralisant et la tentative de diversion opérée à travers l'ajout de nouveaux acteurs, non présents dans la scène matricielle à laquelle il est fait allusion (les amis et leur fille, dont la présence est d'ailleurs fonctionnelle au tissage de l'analogie avec la sonate de Vinteuil³⁴³) ne sauraient rendre dupes les lecteurs. Tant l'ensemble du roman (censément) abstrait – focalisé sur le sentiment momentané d'égarement que l'on ressent lorsqu'on peine à s'orienter dans des lieux familiers, pour peu qu'on les aborde d'une autre perspective – que ses moindres détails descriptifs (la mention du « côté nouveau », du « petit chemin » et surtout de la « petite porte du jardin ») nous disent que la micro-fiction élaborée dans la subordonnée circonstancielle antéposée, loin d'être dépourvue d'épaisseur référentielle, évoque en réalité une expérience bien précise de l'enfance combraysienne du héros, que les lecteurs (re)connaissent parce qu'ils ont lu dans le premier tome le récit des promenades au clair de lune, dirigées par le sens d'orientation infaillible du père :

Tout d'un coup mon père nous arrêta et demandait à ma mère : « Où sommes-nous ? » Épuisée par la marche, mais fière de lui, elle lui avouait tendrement qu'elle n'en savait absolument rien. Il haussait les épaules et riait. Alors, comme s'il l'avait sortie de la poche de son veston avec sa clef, il nous montrait debout devant nous la petite porte de derrière de notre jardin qui était venue avec le coin de la rue du Saint-Esprit nous attendre au bout de ces chemins inconnus. Ma mère lui disait avec admiration : « Tu es extraordinaire ! »³⁴⁴ (I, *CS*, 113, nous soulignons)

³⁴¹ Soit « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit », G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 79.

³⁴² La mention des aubépines nous fait penser notamment à la scène des adieux éplorés de l'enfant aux buissons en fleur : « Ô mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous, vous ne m'avez jamais fait de peine ! Aussi je vous aimerai toujours. » (I, *CS*, 143)

³⁴³ Sonate qui, on le sait, fait à plusieurs reprises l'objet d'une féminisation, d'abord dans la vision de Swann (voir I, *CS*, 208-209, 215, 342), puis dans celle du héros (III, *PR*, 753-754).

³⁴⁴ Par-delà la fonction cohésive, l'évocation détournée du souvenir des promenades combraysiennes en plein milieu de la sonate de Vinteuil pourrait receler une signification symbolique : après Bergotte et Elstir, Vinteuil est le troisième

Il apparaît alors que dans ces réalisations plus complexes et partiellement déviantes, où les traits de l'itérativité et de la généricité propres aux subordonnées introduites par *quand* s'estompent à la faveur du caractère individuel, personnel de la scène évoquée, la forme comparative circonstancielle est aussi pensée et exploitée par Proust en tant qu'élément cohésif et outil au service de la construction romanesque. Elle s'avère un moyen pour relier discrètement, au sein d'une architecture « voilée mais inflexible »³⁴⁵, des expériences et des épisodes éloignés du roman, qui s'éclairent mutuellement (le dépaysement géographique vécu pendant les promenades nocturnes élucidant le dépaysement esthétique du héros face à l'œuvre nouvelle) et mettent au jour le principe esthétique d'une continuité qui persiste en profondeur, par-delà les discontinuités et les heurts spatio-temporels, dont la rupture chronologique et discursive que nous avons illustrée entre le comparé et le comparant offre par ailleurs une représentation. C'est grâce à cette continuité, à la persistance d'une conscience fédératrice qui établit des rapports inexistantes auparavant, et assure la liaison entre les fragments décousus d'une existence, que le narrateur peut trouver en lui-même et dans son passé, comme le démontrent les deux derniers exemples analysés, les repères pour interpréter des données nouvelles, pour reconnaître l'identité au milieu des différences (que ce soit dans un lieu ou dans la production d'un artiste), de même que la diégèse trouve dans ses matériaux, dans le réseau de « ressemblances et relations [...] de l'œuvre à elle-même »³⁴⁶ sa propre explication et ses éléments de comparaison.

Sur ces deux exemples très riches et intéressants s'achève notre parcours au sein des formes circonstancielle de comparaison phrastique, que nous avons préféré présenter dans deux sections séparées en raison des spécificités sémantiques et syntaxiques qui les distinguent et qui déterminent également la diversité de leurs effets stylistiques. Nous espérons avoir montré au fil de nos analyses que la grande efficacité figurative et le pouvoir représentationnel communs aux deux variantes réside principalement dans le fait que, en faisant varier le cadre de circonstances où se déroulent les procès décrits dans les propositions comparée et comparante (caractérisées d'ailleurs par un grand nombre de constituants communs), la confrontation analogique entraîne un décrochage du contexte situationnel de départ et induit un déplacement dans l'espace ou dans le temps. La figure permet alors soit de transporter les éléments diégétiques dans un ailleurs virtuel, soit de matérialiser, à côté de la scène "réelle" relevant de l'univers romanesque, une scène fictive, très concrète malgré sa nature

“directeur de conscience”, le troisième “père spirituel” qui se substitue au père biologique dans le rôle de guide et indique au héros non plus le petit chemin qui mène à la porte du jardin mais la voie de l'art et de la vocation. Quoi qu'il en soit, la référence à Combray et le remaillage du texte autour des promenades nocturnes ont été envisagés très tôt par Proust, un avant-texte de cette comparaison allusive figurant déjà dans la version continue de 1910 d'Un amour de Swann : « et Swann, lui aussi avait reconnu le motif caché encore qui allait paraître ; comme quand dans une promenade qu'on ne connaît pas ou qu'on ne reconnaît pas on retombe tout d'un coup dans un chemin particulier, il était sans le savoir dans la sonate pour piano et violon de Saint-Saëns [...] » I, *CS, Esquisse LXXV*, p. 935.

³⁴⁵ *Corr.*, t. XVIII, p. 383. Voir aussi *ibid.*, t. XIII, p. 108 : « C'est à mon goût la composition la plus savante, mais je n'ai peut-être pas le droit de dire cela, puisque, ayant mis tout mon effort à composer mon livre, et ensuite à effacer les traces trop grossières de composition, les meilleurs juges n'ont vu là que du laisser-aller, de l'abandon, de la prolixité ». Nous pensons que les comparaisons circonstancielle contenant des allusions diégétiques illustrent parfaitement cette dynamique : elles sont à la fois trace et occultation d'une construction qui se veut, comme l'auteur flaubertien, présente partout et visible nulle part. Nous reviendrons dans notre troisième partie sur la valeur cohésive et intradiégétique des comparaisons, où il sera à nouveau question, entre autres, d'une symétrie savamment concertée entre la Sonate et le Septuor de Vinteuil et la description de l'aubépine et de l'épine rose, voir *infra*, III^e partie, p. 685-691.

³⁴⁶ J. Rousset, « Problèmes de structures », dans G. Cattai, P. Kolb (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust* [1962], Hermann, 2013, p. 194.

non référentielle, qui non seulement éclaire la première mais tend à s'imposer grâce à sa netteté.

Les comparaisons à valeur locative mettent en relation des circonstants de lieu, régis majoritairement par la préposition *dans*. En vertu de sa signification inclusive, *dans* localise un terme-cible (coïncidant souvent avec le mot-thème du passage narratif ou descriptif) dans les limites d'un site qui se voit confronté, et concurrencé, par le site virtuel qu'évoque le groupe prépositionnel comparant ; nous avons vu que ce dernier peut se présenter comme un espace proprement dit, physique, ou bien comme un domaine notionnel, correspondant volontiers chez Proust à une référence artistique ou culturelle, dans le périmètre duquel la situation ou l'entité de départ sont repérés et interprétés. Dans les deux cas, la comparaison remplit à la fois un rôle de spécification, car elle précise et donne à voir, par le truchement d'un comparant familier, la façon dont la cible est contenue dans le contenant comparé (souvenons-nous par exemple de la mer sertie dans les montants de la fenêtre, ou des aristocrates dans les loges de l'Opéra), et une fonction d'interprétation/reconfiguration imaginaire, découlant de l'influence que le lieu virtuel exerce sur l'objet localisé.

Semblablement, les formes circonstancielle à valeur temporelle marquées par *quand*, mot introducteur d'une phrase complète enchâssée dans la subordonnée comparative elliptique, juxtaposent à la scène diégétique actualisée une scène extradiégétique et non référentielle, décrochée de l'espace-temps du roman et qui, de par sa généricité et son itérativité, se configure comme universellement valable et en mesure d'éclairer le fait contingent et particulier exposé dans la proposition comparée. Nous avons essayé de montrer que l'intérêt de ces formes repose en réalité sur le fait que certaines occurrences permettent d'observer l'oscillation féconde et la tension inapaisée qui s'instaure dans la pensée proustienne entre le général et le particulier, ce dernier étant censé se fondre et disparaître dans le premier, lequel pourtant ne peut que se manifester, et éclore, « à la cime » du second. Ainsi, c'est dans les exemples caractérisés par un effet de singularisation, par une individualisation du contenu de la subordonnée circonstancielle, susceptible de contredire l'aspiration à la généralité et à l'extension maximale de la situation retracée par le comparant, que l'on peut reconnaître les deux « mouvements distincts » et *a priori* incompatibles que Stéphanie Fonvielle a décelés pour sa part dans les maximes proustiennes, « celui l'événementiel soumis au déroulement temporel et celui de l'universel atemporel »³⁴⁷. Cette articulation est particulièrement évidente lorsque la proposition en *quand* s'amplifie et s'enrichit de nombreux détails ou bien cache, sous le simulacre d'anonymat assuré par les marqueurs indéfinis et la distanciation du présent de vérité générale, de claires allusions à des épisodes du roman et donc à l'expérience de vie du héros-narrateur. De ce fait, le déplacement temporel, la discontinuité provoquée par la rupture de plan énonciatif et par le changement plus ou moins abrupte de décor se voient amortis par un effet de continuité et de cohésion qui révèle et confirme, une fois de plus, un trait saillant et originel des comparaisons proustiennes, tant substantives que phrastiques : leur pouvoir constructif et leur capacité à jeter des ponts, discrets mais très solides, entre les différents bords du texte.

³⁴⁷ S. Fonvielle, « La maxime proustienne : de la vérité générale à l'argumentation singulière », dans G. Henrot-Sostero, I. Serça, *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Champion, 2013, p. 53. Nous reviendrons abondamment plus loin sur l'articulation intéressante entre maxime et comparaison, voir *infra*, § 4.1.

2.4 Comparaisons phrastiques à structure présentative : *Ce + être comme SN/ inf.*

Avant de conclure cette section consacrée aux comparaisons phrastiques, nous souhaiterions examiner les spécificités d'une dernière forme intermédiaire, laquelle compte fort peu de réalisations dans notre corpus (les occurrences relevées atteignent à peine 2% du total³⁴⁸) mais s'avère très intéressante en termes de structure formelle : c'est en effet de son cadre syntaxique particulier, marqué par une altération sensible des rapports de force entre les deux constituants de la configuration, que découlent des effets rhétorico-stylistiques susceptibles d'éclairer ultérieurement le rôle fondateur de l'analogie dans l'esthétique de Proust. À ce stade de notre parcours à travers les différentes sous-classes de comparaisons de la *Recherche*, le constat que bon nombre d'exemples affichent une disproportion flagrante dans le développement des deux noyaux rapprochés n'a plus rien de surprenant, accoutumée que nous sommes désormais à des comparants proustiens hypertrophiques et surabondants, capables de dérouler sur plusieurs lignes de texte des représentations aussi suggestives que soucieuses de l'exactitude et du détail. Cependant, le déséquilibre dont font état les formes comparatives que nous allons examiner n'est pas exactement de la même nature, puisqu'il résulte moins d'une amplification délibérément outrée du comparant que d'une réduction, d'une contraction préalable du comparé, lequel s'inscrit dans la structure que les grammairiens qualifient en général de « présentatif ». Observons cet exemple tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

(215) Ses cheveux étaient dorés, et ne l'étaient pas seuls ; car si ses joues étaient roses et ses yeux bleus, c'était comme le ciel encore empourpré du matin où partout pointe et brille l'or. (II, JF, 241)

Au lieu d'être représenté par un substantif ou par une proposition, comme c'était le cas dans toutes les autres comparaisons analysées, le poste du comparé est tenu ici par le seul pronom démonstratif neutre *ce*, qui revêt le rôle de sujet grammatical dans la phrase matrice minimale régie par le verbe *être* et est donc l'homologue fonctionnel du syntagme nominal, simple ou expansé, à la tête de la subordonnée introduite par *comme*. À la différence des phrases présentatives ordinaires du type « c'est mon mari », où le pronom démonstratif est chargé d'une valeur déictique ostensive (il désigne un référent présent dans la situation d'énonciation) mais n'a pas, à strictement parler, une fonction de représentant, car l'élément qu'il introduit et met en valeur apparaît pour la première fois dans la phrase³⁴⁹, dans les constructions comparatives qui nous intéressent le pronom sujet *ce* exerce bien une fonction de substitut ; sa portée correspond au contenu sémantico-référentiel de son antécédent textuel, lequel coïncide ici non avec un terme isolé mais avec un référent plus flou, soit l'action ou l'état décrits dans le cotexte à gauche du tour présentatif, en l'occurrence dans la subordonnée conditionnelle. De ce fait, le comparé est, certes, toujours présent dans la phrase, repérable en activant « une démarche interprétative inférentielle anaphorisante »³⁵⁰, mais perd en visibilité et s'opacifie ;

³⁴⁸ Voir le graphique 3 en annexe.

³⁴⁹ Le Goffic note pourtant que même dans les tournures absolument présentatives, où *ce* est non représentant, son sémantisme n'est jamais totalement vide, car « on peut toujours suppléer un contenu, si vague soit-il » ; le grammairien glose en effet l'exemple prototypique « c'est toi ? » de la façon suivante « ce qu'est cette personne qui frappe à la porte (ou ce bruit que j'entends), est-ce toi ? », voir P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française, op. cit.*, p. 142.

³⁵⁰ A. Rabatel, « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », *Langue Française*, n. 128, 2000, p. 54.

actualisé dans la structure comparative par un pronom au fonctionnement vague, qui reprend des référents non classifiés³⁵¹, il se voit réduit à une telle ténuité qu'il finit par être, sinon oblitéré, au moins surclassé par un comparant qui s'impose grâce à ses contours très nets et à son fini. Cependant, la fonction de rappel du comparé n'est pas la seule que le pronom démonstratif se trouve remplir, puisque nous verrons que dans des conditions syntaxiques et discursives particulières à la dimension anaphorique peut s'ajouter aussi une valeur pseudo-cataphorique et suspensive, d'annonce du comparant. En outre, il ne faut jamais oublier que, même dans le cadre d'une fiction, le tour présentatif garde toujours sa dimension déictique, le démonstratif visant en effet ce qui se trouve sous les yeux de l'énonciateur ou plutôt, s'agissant du roman proustien, ce qui se produisait dans tel lieu et à tel moment passé de la vie du héros, et que le narrateur évoque rétrospectivement, dans une démarche à la fois de reconstitution et d'interprétation³⁵².

Grâce à cette pluralité de mécanismes inférentiels liés au présentatif, et au déséquilibre affectant les représentations fournies par le comparé et le comparant, cette configuration permet de mieux apprécier et de souligner à nouveau un point capital : la comparaison est envisagée par Proust non seulement comme un instrument de spécification, en mesure de fournir un éclairage inédit ou de définir plus précisément l'objet actualisé, point de départ de la description, mais bien comme le procédé langagier et stylistique qui convertit en écriture l'opération de reformulation et de reconfiguration anti-intellectuelle, fidèle à l'impression originelle, que la vision artistique fait subir à la réalité. L'exemple ci-dessus est emblématique à cet égard, car nous observons que l'essence du teint de Gisèle, la parfaite harmonie et la brillance des nuances qui colorent son visage et ses cheveux, échappent à la définition objective que la pensée rationnelle formule platement à l'aide de phrases attributives (« ses cheveux étaient dorés », « ses joues étaient roses et ses yeux bleus »). L'imposition, voire la surimpression d'une vision autre, qui rompt avec les catégories conventionnelles et les compartimentations du savoir, relève toujours d'une posture argumentative, comme en témoigne la construction pseudo-concessive dans laquelle s'inscrit notre exemple. La proposition introduite par *si* pose en effet un cadre situationnel et des objets dont l'existence n'est validée que sous la forme et dans les conditions que met en lumière l'analogie ; autrement dit, les cheveux de Gisèle ne sont dorés, ses joues roses et ses yeux bleus qu'à la manière et dans les conditions propres à un ciel à l'aube, ou plus exactement *parce qu'ils* présentent le même chromatisme que l'aurore, ce qu'on saisit si on reformule ainsi la comparaison : « c'est **comme** le ciel encore empourpré du matin où partout pointe et brille l'or que ses joues étaient roses et ses yeux bleus ». Leur essence ne peut être vraiment saisie et fixée qu'en noyant les « déchets » de l'intelligence et du savoir dans l'indifférenciation du pronom neutre et en leur substituant un équivalent poétique, issu de la perception pure et d'une intuition analogique qui découvre, ou retrouve, cette même essence dans le rose et l'or d'un ciel auroral.

Le fait que le tronçon actualisé, soit le comparé et thème de l'énoncé, coïncide avec la construction présentative et que le motif du rapprochement soit représenté par le verbe *être*, sémantiquement vide et

³⁵¹ Voir sur ce point les analyses de G. Kleiber, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

³⁵² A. Herschberg-Pierrot souligne à ce propos que « l'anaphore démonstrative se prête à reclassifier le référent, à le renommer. Elle attire l'attention sur un nouvel aspect de l'objet, dénommé autrement, ou présenté sous un nouveau point de vue. » A. Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p. 241.

conjugué majoritairement à l'imparfait³⁵³, entraîne d'autres conséquences intéressantes pour l'interprétation de la comparaison. D'une part, le choix d'un tiroir verbal du passé comme l'imparfait atteste que, en dépit de la désactualisation du comparant, le rapprochement dans son ensemble se situe dans le temps de l'histoire, sans rupture de plan discursif, puisque le narrateur s'efforce d'atteindre l'authenticité d'une réalité ou d'un sentiment tels qu'ils ont été ressentis et qu'ils se sont manifestés à lui pour la première fois, ainsi que de reproduire l'impact qu'ils ont eu sur celui qu'il était à une époque donnée de son existence³⁵⁴. D'autre part, semblablement à la variante non motivée des comparaisons substantives, le *tertium comparationis* n'est pas exprimé à la surface de la structure comparative, le verbe *être* fonctionnant toujours comme un simple raccord syntaxique et attestant simplement que les deux états de choses confrontés partagent une identité de *modus essendi* non précisée. L'absence du motif ne fait qu'augmenter l'indétermination qui entoure la représentation du comparé, puisqu'aucun de ses traits définitoires, constitutifs ou contingents, n'est explicité et ne peut donc servir de base à l'interprétation de l'analogie, ou détailler les contours du référent du pronom démonstratif³⁵⁵. Le travail inférentiel exigé par la comparaison est donc considérable, puisque l'interprète doit d'abord identifier les éléments du contexte gauche qui sont contenus dans la représentation du pronom *ce*, et ensuite rapporter le comparé ainsi identifié à la réalité matérialisée par le comparant ; ces préalables permettent enfin de comprendre, d'une part, en vertu de quels aspects, non mentionnés par la comparaison, les deux entités s'avèrent analogues et, d'autre part, dans quelle mesure l'apport rhématique³⁵⁶ du comparant agit sur la représentation du comparé et contribue à sa redéfinition.

Un autre point de contact évident qui lie les occurrences de cette sous-classe de comparaisons phrastiques aux réalisations substantives non motivées concerne le relateur *comme*. La non-explicitation du motif du rapprochement implique le surgissement des mêmes ambiguïtés relevées au début de notre commentaire à propos de son emploi et de ses effets de sens, lesquels oscillent à nouveau entre comparaison, modalisation et identification. Non seulement il est possible de supprimer le mot introducteur sans troubler, au moins sur le plan syntaxique, le déroulement de l'énoncé ; la nuance d'approximation et de vague qui plane implicitement sur une ressemblance prédiquée et aussitôt sujette à caution se voit accentuée par ceci que, à cause de l'indétermination du comparé, on ne peut guère s'appuyer sur une éventuelle surdétermination du contexte proche ni sur la déduction de certains traits sémantiques saillants qui pourraient réduire l'implicite du motif et le flou du rapprochement³⁵⁷. On ne peut nier que dans certaines occurrences, telle (211), la

³⁵³ D'autres tiroirs sont toutefois possibles, notamment le présent et le passé simple, que nous avons rencontrés respectivement une et deux fois dans notre corpus, et dont nous illustrons les effets dans les pages suivantes.

³⁵⁴ Pour mieux saisir la différence entre l'imparfait (c'était comme) et le présent (c'est comme) et le débrayage énonciatif qui dans le second cas souligne la dimension commentative et extradiégétique de la comparaison, se reporter à l'exemple (224) analysé plus loin.

³⁵⁵ Même si dans l'exemple (215) la subordonnée conditionnelle contient des spécifications qui facilitent le décodage du rapport et la reconstruction du motif.

³⁵⁶ Nous avons déjà vu que le comparant – indépendamment de sa position à l'intérieur de la phrase – constitue le rhème du propos, mais son apport informationnel et sa "nouveau" émergent d'une manière patente dans ces constructions à présentatif, puisque celui-ci fonctionne comme un « relais topique » (A. Rabatel, art. cit., p. 55), introduisant un élément nouveau qui peut devenir à son tour un pilier thématique dans l'enchaînement de la séquence textuelle.

³⁵⁷ Ce qui arrive en revanche dans certains rapprochements nominaux que nous avons analysés précédemment, où les constituants désignent des référents ponctuels et le comparant, de par sa nature prototypique, permet d'extraire aisément les traits saillants à la base de l'analogie. Rappelons tout de même que, malgré son indéfinition et son caractère pronominal, c'est la présence du comparé dans la phrase qui empêche à *comme* d'assumer une valeur pleinement modalisante.

comparaison à structure présentative semble moins venir couronner une reconfiguration analogique du réel pleinement accomplie et assumée par le sujet que montrer une hésitation, saisir le tremblé de l'instant où tout vacille, où la sensation prend le dessus et le langage tente de se lancer à sa poursuite, dans le but de restituer une expérience perceptive proche de l'indicible :

(216) de sorte que si, à cette heure où d'ordinaire je ne les percevais pas, il me semblait découvrir le beau temps, le froid, la lumière hivernale, *c'était comme une sorte de préface aux œufs à la crème, comme une patine, un rose et frais glacis* ajoutés au revêtement de cette chapelle mystérieuse qu'était la demeure de Mme Swann [...] (I, *JF*, 517)

L'insertion de la locution modalisante « une sorte de » entre le relateur et le substantif échantil (marquant l'arrêt métalinguistique du scripteur sur son dire et jetant un soupçon d'impropriété sur le terme « préface »), ainsi que le double mécanisme de reprise dans le comparant, sont les indices patents de l'effort de traduction que le narrateur est en train d'accomplir à partir d'une expérience sensible inédite³⁵⁸. Tant la juxtaposition d'un second noyau comparant (que l'éloignement du comparé rend en l'occurrence plus nettement modalisant), que la reformulation du terme « patine » au moyen de son quasi-synonyme « glacis », tous deux empruntés au lexique spécialisé de la peinture, signalent une démarche de redéfinition qui se cherche encore et qui cherche à parvenir, par ajustements progressifs, au rendu authentique d'une émotion esthétique dont la teneur exacte et la manifestation, virtualisée par la subordonnée conditionnelle, ne s'actualisent que grâce au détour analogique.

Comme s'avère alors, d'une façon inextricable, la charnière où se manifestent à la fois la fulgurance de l'intuition analogique, le sentiment d'une correspondance profonde et d'une distance, d'une réserve quant à l'exactitude, langagière et référentielle, des équivalents choisis. Et cet interstice, cette marge qui donne à voir l'acte périlleux de transformation du sensible en intelligible est dans l'écriture proustienne d'autant plus indispensable que, sans l'écran virtualisant du *comme*, la structure présentative poserait l'objet comparant comme existant dans la situation d'énonciation, en annulant par conséquent la dissymétrie référentielle entre la description atmosphérique actualisée et les deux repères désactualisés, et prédirerait, à l'instar d'une métaphore attributive, l'identification complète et quelque peu abrupte entre les deux entités³⁵⁹.

Il serait légitime de se demander, au vu de ces similarités structurelles (présence du verbe *être*, sous-spécification du *tertium comparationis*, cumul des valeurs comparative et approximante dans le sémantisme de *comme*), pourquoi nous avons décidé de classer ces réalisations dans la famille des comparaisons

³⁵⁸ Le cadre serait même propice pour l'avènement d'une révélation esthétique, l'habitude ayant été bouleversée par les horaires tardifs des Swann et « l'heure indue fais[ant] nouveau le spectacle » de la nature hivernale, si les plaisirs mondains et la perspective du déjeuner ne rabaissaient celle-ci au rang de simple accessoire, d'un agrément surajouté à la perfection des circonstances.

³⁵⁹ L'effet d'identification du comparé au comparant, uni à la nuance modalisante, est plus marqué dans cet autre exemple et concerne plus précisément le premier syntagme nominal à droite de *comme* : « L'odeur, dans l'air glacé, des brindilles de bois, *c'était comme un morceau du passé*, une banquise invisible détachée d'un hiver ancien qui s'avancait dans ma chambre [...] » (III, *PR*, 536). Il nous semble en effet que le « morceau du passé » est moins un repère autonome, à la fois semblable et différent, qui prêterait ses traits au comparé, que la nouvelle forme sous laquelle celui-ci se présente à la conscience du héros ; autrement dit, l'odeur du feu de bois (à l'instar de la serviette empesée ou des dalles inégales) incarnerait une matérialisation du passé dans le présent et l'empiètement heureux de deux époques de la vie du héros. En ce cas, le présentatif a toujours une fonction représentative et anaphorique, mais sert surtout la mise en relief emphatique, palpitante, du moment épiphorique de l'anamnèse.

phrastiques, au lieu de les considérer comme une variante des formes substantives non motivées. Ce choix dépend essentiellement de ce que, comme nous l'anticipons au début, le comparé n'est pas représenté par un substantif désignant un référent ponctuel, mais par un pronom neutre qui recouvre, en les résumant, la situation ou le processus globaux appartenant à l'univers diégétique et qui peuvent éventuellement assumer une valeur d'annonce des contenus nouveaux apportés par le comparant. De ce fait, la confrontation s'établit toujours, comme il arrive dans les autres comparaisons phrastiques, entre deux états de choses, l'un actuel et vague (et parfois même virtualisé, lorsque le pronom *ce* reprend une subordonnée du type *Si P*), aux limites du concevable, l'autre virtuel et bien défini, qui, de par sa netteté et sa précision, tend inévitablement à se substituer au premier.

La superposition des fonctions de rappel anaphorique et d'appel cataphorique au sein de la configuration présentative, ainsi que les effets interprétatifs liés à l'éventuelle prédominance de l'une ou de l'autre, résultent directement de la place que la comparaison occupe dans l'économie de la phrase ou du paragraphe d'accueil. Le positionnement de la figure en début ou en fin de phrase constitue à notre avis l'angle d'attaque privilégié pour mieux cerner les fonctions stylistiques et les avantages d'une réalisation dont Proust fait un usage rare mais très avisé, et en quelque sorte stratégique, comme si, conscient de l'efficacité et de la force de matérialisation de l'imaginaire propres à cette figure, il en dosait savamment les apparitions pour marquer les temps forts d'un raisonnement ou d'une description. Observons d'abord ce qui se passe lorsque la comparaison à structure présentative se situe en début de phrase :

(217) *C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare ; (II, CG, 314)*

(218) Soudain, j'éprouvais de nouveau la nostalgie de la ma liberté perdue en entendant un bruit que je ne reconnus pas d'abord [...]. *C'était comme le bourdonnement d'une guêpe.* « Tiens, me dit Albertine, il y a un aéroplane, il est très haut, très haut. » Je regardais tout autour de moi, mais je ne voyais, sans aucune tache noire, que la pâleur intacte du bleu sans mélange (III, PR, 907)

Le premier exemple offre un poste d'observation idéal pour apprécier la complexité du fonctionnement du présentatif et les répercussions que la pluralité de ses déterminations entraîne pour le dispositif comparatif. Contrairement aux occurrences illustrées plus haut, ici aucun élément ne figure dans le cotexte antérieur et le pronom neutre *ce* présente de prime abord une claire valeur cataphorique, puisque l'indétermination référentielle qui le caractérise se voit aussitôt comblée par le groupe nominal qu'il annonce et qui le suit immédiatement, « ce Guermantes ». Par conséquent, le comparé ne semble pas coïncider avec une situation qui reste pour une large part noyée dans l'imprécision d'une anaphore résumante, mais s'identifie à l'entité particularisée et bien identifiable située à la droite du présentatif. Or, il convient de préciser pourtant que le passage cité, extrait d'une façon quelque peu abrupte, pour les besoins de l'analyse, de son environnement textuel d'origine, marque le début d'un nouveau paragraphe au sein de l'ouverture du *Côté de Guermantes*, où Proust revient sur la magie des noms et – afin de mieux souligner le contraste entre un âge des croyances qui touche bientôt à sa fin et l'entrée dans l'âge stérile des choses – s'attache à évoquer les états alchimiques successifs et les contenus imaginatifs divers que le nom de Guermantes, à la fois toponyme et anthroponyme,

a revêtus pour le héros au cours de son existence. Nous remarquons alors que notre comparaison n'est pas isolée mais s'intègre dans une série³⁶⁰ illustrant tour à tour les modulations de contenu et les modifications subies par la rêverie au fil des années, ce qui explique donc que le vocable « Guermites » annoncé par le présentatif soit actualisé par un déterminant démonstratif pleinement anaphorique, renvoyant le lecteur à un objet déjà connu et à tout ce qui vient d'être dit à son propos. De ce fait, en tant que représentant d'un syntagme ayant une fonction d'anaphore conceptuelle ou résumptive, le pronom sujet du présentatif assume par transmission, en sus de sa dimension cataphorique primaire, une valeur de reprise du connu et joue aussi le rôle d'un relais topique permettant à Proust – après une digression descriptive sur l'ancienneté de la race des Guermites – de reprendre le fil de sa méditation et d'en renforcer la cohésion à travers le rappel et la mise en relief emphatique³⁶¹ d'un thème que le narrateur s'efforce de retrouver dans la richesse et l'authenticité de ses significations successives et dont la représentation va être ultérieurement ajustée et enrichie grâce aux nouveaux éléments apportés par le comparant.

La mémoire textuelle du lecteur est ainsi sollicitée par le démonstratif, sous la surface étiquette duquel s'empilent déjà des images aussi splendides que diverses³⁶², afin que toutes les significations que « Guermites » a assumées jusque-là pour le héros soient présentes et puissent être reconsidérées à la lumière de la nouvelle transformation qu'induit la comparaison. Celle-ci procède en effet à une véritable explication, au sens où elle déploie une autre facette du contenu affectif et foncièrement subjectif qui se tapit derrière l'apparence conventionnelle et inchangée du nom propre ; la toile de fond d'un roman et le paysage mythique enclavé dans la géographie réelle ne sont dès lors que deux des « sept ou huit figures différentes » (II, *CG*, 313) que le nom a assumées et qui viennent s'ajouter aux autres, contiguës et parfaitement distinctes, « dans la durée » (*ibid.*) d'une conscience qui en assure la continuité et « l'harmonie unique » (II, *CG*, 312). La position liminaire favorise ainsi le cumul des fonctions anaphorique et cataphorique dans le présentatif et confère à la comparaison une valeur introductive, à la fois cohésive et suspensive, puisque le comparant amorce une reconfiguration du thème de départ que la suite de la phrase se chargera de parachever ; plus exactement, en (217) la figure constitue moins une entrée en matière, ou – si l'on s'aventure dans une fascinante mise en abyme – l'incipit d'un roman dont « ce Guermites » est à la fois le cadre et le sujet³⁶³, qu'une relance, le début d'un nouveau chapitre inaugurant une ultérieure reformulation analogique du thème, laquelle révèle d'autres couches sous « les repeints successifs » (II, *CG*, 312) d'un rêve qui fait toute la beauté du nom et

³⁶⁰ La sérialisation est marquée par la division en paragraphes et surtout par le ressassement du thème à chaque fois que l'itinéraire de remémoration du narrateur s'arrête sur l'une des rêveries associées au nom ; celui-ci est actualisé d'abord par l'article défini (« le nom de Guermites », « le nom de Guermites d'alors »), et repris ensuite par les démonstratifs anaphoriques, en début de paragraphe (« Sans doute, quelle forme se découpait à mes yeux en ce nom de Guermites [...] ») ou dans son développement (« je trouve successivement dans la durée en moi de ce même nom » ; « [...]sa demeure, elle aussi fécondée par ce nom que fécondait d'année en année[...] » ; « cette race altière des Guermites » ;), voir II, *CG*, 312-314. La répétition est dès lors aussi un moyen de marquer le contraste entre la persistance et l'identité formelle du signifiant et la variation des signifiés que le héros lui attribue.

³⁶¹ La modalité emphatique et l'effet d'insistance sur le thème que permet le présentatif ressortent clairement en confrontant la citation originale avec sa réécriture non segmentée, beaucoup plus plane : « Ce Guermites était comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire [...] ».

³⁶² « Un donjon sans épaisseur qui n'était qu'une bande de lumière orangée [...] cette terre torrentueuse où la duchesse m'apprenait à pêcher la truite [...] la terre héréditaire, le poétique domaine », II, *CG*, 313.

³⁶³ Ou encore, le comparant pourrait cacher une allusion métapoétique à l'œuvre que nous lisons, puisque Guermites, en tant que toponyme, est bien « le cadre d'un roman », soit l'une des deux côtés de la *Recherche*.

associe à un signifiant immuable et objectif un signifié multicolore et kaléidoscopique.

L'exemple (218) nous permet en revanche d'assister à la mise en œuvre scripturale d'un trait fondateur de l'esthétique et du style de Proust, ce que nous appellerons, en paraphrasant notre auteur, son côté Mme de Sévigné, ou plutôt son côté Elstir³⁶⁴, lequel consiste à rétablir dans leurs droits les illusions sensorielles en affirmant leur pleine légitimité heuristique. Le statut anaphorique et pseudo-déictique du pronom démonstratif qui tient lieu de comparé se reconnaît aisément dans cette occurrence : la portée de la représentation qu'il garantit coïncide avec le groupe nominal expansé et recouvre un phénomène acoustique que le narrateur a essayé en vain de cerner : « un bruit que je ne reconnus pas d'abord ». Le mécanisme de reconnaissance qui règle d'habitude notre rapport au monde, et nous permet de ramener avec certitude un effet à sa cause, s'avère donc inopérant face à un référent qui se dérobe à l'emprise de l'intelligence et s'évanouit dans la neutralité évasive du démonstratif ; mais cette défaillance se voit aussitôt compensée par une autre forme de reconnaissance³⁶⁵, qui n'emprunte pas la voie de la logique rationnelle et s'appuie en revanche sur l'immédiateté du senti, exprimé à l'aide d'une comparaison qui vise à amorcer une redéfinition fondée sur un contenu d'origine purement perceptive.

À l'indistinction d'un *ce* et d'un antécédent qui est source de questionnement, le narrateur oppose un comparant concret et la netteté d'une représentation qui non seulement demeure fidèle à « l'ordre de nos perceptions » (puisque la construction du groupe nominal formé par le substantif déverbal « bourdonnement », plus précis que son hypéronyme « bruit », et le complément du nom « d'une guêpe » permet de nommer l'effet avant sa cause), mais qui est de plus le fruit d'une méprise sensorielle, d'un « mal-entendu » que la sage remarque d'Albertine s'empresse de rectifier. Il n'en reste pas moins que l'inconcevable devient concevable grâce au piège fécond que les sens tendent au héros et grâce à une comparaison qui convertit l'« éclair d'une illusion première » (II, *CG*, 712) en langage sans en sacrifier la poéticité ; la présence du relateur *comme* et sa faculté de maintenir une distance virtualisante entre la situation actualisée et l'équivalent exprimé par le comparant s'avèrent ici essentielles, car la barrière qu'il dresse empêche au syntagme du pôle droit de saturer complètement la référence du démonstratif anaphorique et sauvegarde ainsi l'analogie, l'assimilation devant rester tendancielle pour que dans la figure puisse se profiler l'acte même de la quête, du déchiffrement³⁶⁶.

Le positionnement du présentatif en début de phrase permet donc à celui-ci de fonctionner comme un embrayeur du perçu, que le comparant se chargera ensuite de déployer ; il est source en outre d'un effet de mise en scène finalisé à restituer la fulgurance du moment où l'événement réel est filtré par le prisme cognitivo-perceptif du sujet et devient le support d'une interprétation analogique qui, si elle s'avère erronée selon les

³⁶⁴ « Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille d'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause », II, *JF*, 14. À la fin de ce même paragraphe, le narrateur introduira un troisième terme dans son analogie en affirmant que c'est de la même manière, soit en commençant par l'erreur, que Dostoïevski peint ses personnages. Pour un décryptage très pointu et original de cette analogie et de ses contradictions, voir V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman, op. cit.*, ch. 14 et 15.

³⁶⁵ Que nous analyserons dans le chapitre conclusif de notre étude, voir *infra*, III^e partie, chapitre 2.

³⁶⁶ Sans compter que l'absence de *comme* aurait changé radicalement le sens de la phrase, puisque le présentatif aurait alors posé l'existence du bourdonnement et de la guêpe et certifié l'identité du bruit inconnu, ce qui, dans le contexte du passage, aurait fourni une réponse plausible, non métaphorique, et mis fin au questionnement. Cf. « en entendant un bruit que je ne reconnus pas d'abord [...] C'était le bourdonnement d'une guêpe ».

canons de l'intelligence, fait éclater néanmoins la vérité profonde de l'impression, qui s'affirme et persiste malgré les corrections du raisonnement. En effet, la suite du passage montre que la fonction introductive de la comparaison ne découle pas uniquement de ce qu'elle ouvre la description en présentant son thème et les éléments rhématiques qui le modifient, mais consiste aussi à poser les jalons d'une véritable transfiguration, couronnée dans la suite du développement par une double métaphore nominale et verbale. En rendant compte de la méprise sensorielle du héros, et en faisant suivre immédiatement la rectification d'Albertine, Proust pose implicitement une correspondance entre la cause réelle du bruit (l'avion que le héros n'arrive pas encore à percevoir dans le ciel) et la cause imaginaire identifiée par sa perception (la guêpe), ce qui lui permet de construire en sourdine une analogie nominale entre les deux entités, fondée sur le sème /bourdonnant/ ; analogie qui – au lieu d'être bafouée par l'entrée de l'avion dans le champ de vision du héros – se voit ultérieurement légitimée et parachevée par une superposition métaphorique :

J'entendais pourtant toujours le bourdonnement des ailes qui tout d'un coup entrèrent dans le champ de ma vision. Là-haut, de minuscules ailes brunes et brillantes frônaient le bleu uni du ciel inaltérable. J'avais pu enfin attacher le bourdonnement à sa cause, à ce petit insecte qui trépidait là-haut, sans doute à bien deux mille mètres de hauteur ; je le voyais bruire. (*loc. cit.*, nous soulignons)

Ainsi, plus la silhouette de l'avion gagne en netteté et se distingue dans le ciel, plus l'identification à la guêpe se consolide : l'apparition de « minuscules ailes brunes et brillantes » permet au héros d'attache enfin « le bourdonnement à sa cause » et de reconnaître dans les hauteurs non pas un avion mais « ce petit insecte » trépidant et bruissant (le démonstratif étant ici à la fois pseudo-déictique et anaphorique, puisqu'il renvoie par un lien hyperonymique à la guêpe de la comparaison) que sa perception acoustique avait déjà matérialisé. Les deux métaphores terminales font donc plus que consolider par un mécanisme de reprise et de filage l'image esquissée en début d'énoncé ; en battant en brèche les évidences logiques dont Albertine se fait ici la porte-parole, elles certifient le triomphe de l'impression et la vérité ontologique des données perceptives. La comparaison à structure présentative rend ainsi visible le processus de reconfiguration et de recatégorisation des réalités qui sous-tend la « dynamique herméneutique »³⁶⁷ de la description proustienne : si le comparé, le point de départ réel, est rendu presque invisible et réduit à un *être-comme*, ce n'est pas par approximation, ni par un défaut de vision, mais bien par un surcroît de vision, par la volonté de capturer, grâce à la vacillation de l'analogie, ce qui se cache sous les notions sclérosées de l'intelligence, pour s'affranchir, comme Elstir³⁶⁸, de ce que l'on sait et retrouver l'authenticité, la palpitation première et troublante de ce que l'on a vu ou entendu.

Placée en tête de l'énoncé, la comparaison à structure présentative permet donc à Proust de jouer sur le cumul des valeurs anaphorique et pseudo-déictique du pronom démonstratif pour introduire, ou rappeler, le mot-thème de sa description et pour engager, de par la mise en relation avec le comparant, une démarche de reformulation que les développements textuels ultérieurs viendront préciser et compléter. D'une façon

³⁶⁷ Expression empruntée à S. Fonvielle et J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne : perspectives linguistiques et stylistiques*, *op. cit.*, *passim*.

³⁶⁸ « Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision. », II, *CG*, 712-713.

spéculaire, lorsque notre configuration se situe à la fin d'une phrase, voire en clôture de paragraphe et en position clausulaire, sa fonction paraît plus nettement résomptive et conclusive ; elle marque alors l'aboutissement du parcours de redéfinition, "le mot de la fin" longtemps attendu que le narrateur appose à un développement qui s'achève sur un point d'orgue³⁶⁹ :

(219) me rappelant qu'Albertine marchait à côté de moi sous sa toque, le sentiment de sa présence ajoutait tout d'un coup une telle vertu à l'image indifférente de l'église neuve, qu'au moment où la façade ensoleillée venait se poser ainsi d'elle-même dans mon souvenir, *c'était comme une grande compresse calmante qu'on eût appliquée à mon cœur.* (III, SG, 405)

(220) Il y avait des jours où le bruit d'une cloche qui sonnait l'heure portait sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière, que *c'était comme une traduction pour aveugles*, ou si l'on veut, *comme une traduction musicale du charme de la pluie ou du charme du soleil.* (III, PR, 591)

(221) Si M. d'Argencourt venait faire cet extraordinaire « numéro », qui était certainement la vision la plus saisissante dans son burlesque que je garderais de lui, *c'était comme un acteur qui rentre une dernière fois sur la scène avant que le rideau tombe tout à fait au milieu des éclats de rire.* (IV, TR, 502)

La position terminale fait ressortir davantage la portée résumante du relai anaphorique garanti par *ce*, ainsi que le processus de contraction qui affecte le comparé : dans toutes les occurrences, plusieurs séquences de mots s'enchaînent à gauche du démonstratif, lequel « les subsume et les rassemble dans une nouvelle entité »³⁷⁰, dont le poids et la visibilité au sein de la configuration comparative sont cependant très réduits par rapport à un comparant qui se particularise et s'enrichit d'expansions relatives ou caractérisantes. Toutefois, ces occurrences nous amènent à souligner un autre aspect important lié à l'agencement en fin de phrase : l'intégration de la comparaison au sein d'une structure phrastique corrélatrice, à valeur consécutive dans (219) et (220) et pseudo-concessive dans (221), dont elle constitue le deuxième membre et le dénouement. Dans le premier cas, la proforme adjectivale à valeur emphatique « tel » (« une telle vertu ») et l'adverbe « si », qui modifie les caractérisants « fraîche » et « étalée » (ce dernier modifié à son tour par un autre adverbe de manière, « puissamment »), sont les marqueurs d'une construction consécutive de nature hyperbolique, témoignant de la tentative de cerner un phénomène qui se manifeste à un degré d'intensité et de puissance maximaux, dépassant les facultés de représentation et d'expression ordinaires et risquant dès lors de demeurer indicible.

À défaut d'un repère objectif, de même rang, qui permettrait d'établir une comparaison quantitative³⁷¹ – en mesure de situer sur une échelle graduée le coefficient de vertu propre à l'image de l'église ou la fraîcheur et l'aura lumineuse qui enveloppe le son – le recours à l'analogie et à la figuration constituent le seul moyen pour saturer rétroactivement l'incomplétude de la caractérisation amorcée dans le premier tronçon de la phrase et pour appréhender une expérience mémorielle (la vertu spéciale du souvenir de l'église, indissociable de la

³⁶⁹ Il va de soi que pour apprécier pleinement cet effet de clôture et la valeur stylistique conclusive de la comparaison il est nécessaire de se reporter à l'intégralité du passage, que nous ne pouvons pas citer en entier.

³⁷⁰ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 211.

³⁷¹ Les adverbes *tel* et *si*, abréviation du quantifieur d'égalité *aussi*, présentent en effet une valeur intrinsèquement comparative ; or, le fait qu'ils appellent un développement consécutif atteste l'échec d'une confrontation quantitative avec une entité de même rang, établie sur une échelle orientée vers le haut degré, puisque la situation comparée relève en réalité de l'incomparable, de l'inouï, et seul un équivalent métaphorique peut en donner une idée et en restituer l'essence.

présence d'Albertine) ou sensible (la pureté du son des cloches) qui se situe hors des limites de l'entendement rationnel. Elle ne s'avère maîtrisable que si l'on bascule dans un autre univers, qu'en faisant appel à une entité imaginaire, à la fois équivalente et différente, qui dissout la tension de la protase et éclaire, par le biais d'une représentation qui finit par s'imposer grâce à sa prégnance³⁷², la quintessence indéfinissable du phénomène comparé. De ce fait, plutôt qu'une fonction de reformulation, la comparaison accomplit ici une formulation *ex nihilo* des données de départ inexprimées, l'image de la « compresse calmante » appliquée sur le cœur du héros déjà entamé par la jalousie, ou de la traduction sonore pour aveugles – nouveau clin d'œil autoréflexif au processus de conversion poétique qui sous-tend la description – constituant la forme autre, spirituelle, sous laquelle l'événement diégétique peut être appréhendé et devenir intelligible.

Dans (221), le comparé représenté par le pronom démonstratif coïncide avec la proposition pseudo-concessive³⁷³ introduite par le connecteur intégratif *si*, laquelle fait œuvre de cohésion en tissant un lien entre ce nouveau paragraphe et le début du portrait d'Argencourt, le groupe nominal objet « cet extraordinaire numéro » réalisant une anaphore conceptuelle et s'indexant sur l'une des isotopies dominantes de la description, celle du guignol³⁷⁴. La phrase (re)pose ainsi un cadre situationnel connu, dont la validité est évaluée par l'énonciateur à partir de l'explication qu'apporte le second membre, c'est-à-dire la comparaison, et plus particulièrement la scène virtuelle que matérialise le comparant expansé par la relative restrictive. Sur le plateau tragi-comique du « Bal de têtes », l'action inexorable et déformante du temps semble s'être acharnée avec une cruauté inouïe sur Argencourt, qui mérite donc, bien malgré lui, le rôle de vedette (il est « le véritable clou de la matinée », IV, *TR*, 500, nous dit non sans complaisance le narrateur) ; son « numéro »³⁷⁵, longuement décrit par le narrateur, consiste à se prêter – à son insu – à des transformations aussi extraordinaires, à distordre et à caricaturer ses traits d'une manière si déconcertante que la consternation suscitée par sa métamorphose ne trouvent de justifications ou d'explications plausibles que dans et par le détour analogique³⁷⁶, qu'en identifiant

³⁷² L'exigence d'exactitude et de précision qui anime le comparant est soulignée avec insistance, dans le second exemple, par la duplication disjonctive qui indique une reformulation alternative que le narrateur avance avec prudence, en l'accompagnant d'une proposition incidente à valeur modalisante (« si l'on veut ») qui, si elle ne marque pas une prise de distance totale du premier comparant, elle réajuste néanmoins la première image en l'approfondissant et en la déployant.

³⁷³ Nous disons pseudo-concessive car la finalité argumentative de l'enchaînement *Si P, Q* n'est pas d'activer des inférences destinées à infirmer ou à affaiblir avec l'introduction de *Q* la thèse exprimée dans *P*, mais d'illustrer et de motiver à travers *Q* (donc en l'occurrence à travers la structure comparative à présentatif), les conditions sous lesquelles ce dont on parle en *P* se vérifie. D'où la possibilité de gloser l'énoncé sous forme de question : « Pourquoi M. d'Argencourt venait-il de faire cet extraordinaire numéro ? Parce que c'était comme un acteur qui... ». M. Monte appelle cette construction particulière introduite par *si* « si *P* topicales », voir M. Monte, « *Si* marqueur d'altérité énonciative dans les *si P* extrapredicatives non conditionnelles », *Langue française*, n. 163, 2009, p. 99-119, disponible sur le site www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-3-page-99.htm.

³⁷⁴ L'isotopie du déguisement et du spectacle de marionnettes, qui informe d'ailleurs en profondeur toute la section du « Bal de têtes », inaugure en effet le portrait d'Argencourt, avant que celui-ci ne glisse vers le domaine entomologique : « [il] donnait à son personnage de vieux gâteaux une telle vérité que ses membres tremblotaient [...] c'était bien Argencourt qui donnait ce spectacle inénarrable et pittoresque [...] M. d'Argencourt, dans son incarnation de moribond-bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche » (IV, *TR*, 500-501).

³⁷⁵ L'on notera au passage que le choix d'employer le terme « numéro » en mention autonymique et de le rehausser par les guillemets permet de souligner sa fonction cohésive au sein de l'isotopie théâtrale ; d'une part, il renvoie au début du portrait et opère une reformulation de ce que l'on vient de lire orientée vers l'idée de la prouesse scénique et du spectacle ; d'autre part, il annonce et prépare le terrain pour le comparant, qui se voit dès lors surdéterminé par le contexte.

³⁷⁶ Comme l'explique M. Monte, les avantages de la construction *Si P, Q* à valeur explicative sont doubles : « d'une part, elle problématise *P* qui apparaît comme quelque chose d'étonnant, propre à susciter un questionnement du destinataire, ce qui donne au texte l'apparence d'un discours explicatif, alors qu'il est au fond argumentatif ; d'autre part, elle

sa personne au masque imaginaire d'un acteur guignolesque et pathétique, montant sur les planches pour la dernière fois. L'apparition et l'existence d'Argencourt dans le salon des Guermantes ne peuvent plus être disjointes de cette reconfiguration et du rôle misérable que le temps l'a obligé à incarner ; la comparaison scelle ainsi la démonstration et apporte une conclusion qui est destinée à entraîner, sans pour autant renoncer à la mise à distance fictionnalisante du *comme*, la transformation irréversible et impitoyable du personnage, la substitution de l'Argencourt arrogant et altier par un comédien bouffon, dernière et définitive image que le narrateur, et les lecteurs, garderont de lui³⁷⁷ une fois le rideau de la *Recherche* refermé.

L'analyse que nous avons conduite jusqu'ici nous a permis d'illustrer les spécificités de la structure présentative, ainsi que les répercussions que la présence du pronom *ce* en lieu et place du comparé entraîne pour l'interprétation et les effets rhétorico-stylistiques de la configuration comparative. Nous avons également mis l'accent sur l'importance du positionnement de la comparaison au sein de la phrase ou du paragraphe d'accueil ; si en début de phrase la figure se charge d'une valeur d'introduction et amorce une reconfiguration du thème à travers le comparant et les éléments rhématiques qui le suivent, en position terminale la comparaison marque en revanche la conclusion du développement où elle s'inscrit et l'aboutissement d'une redéfinition poétique, obtenue en opérant un « retour sincère à la racine de l'impression » (II, *CG*, 712), et destinée à s'imposer, et même plus, à laisser une trace, un écho évocateur dans l'esprit du lecteur.

Il reste pourtant une précision nécessaire à apporter au sujet du comparant, véritable foyer de l'analogie et fenêtre vers un ailleurs virtuel qui, de par la structure formelle même du rapprochement, tend à s'identifier et à se substituer insensiblement au réel. Toutes les occurrences citées plus haut présentent un comparant de type nominal, volontiers expansé par une phrase relative qui restreint l'extension du nom et contribue à le particulariser, si bien que – comme nous l'avons souligné – la comparaison réalise une mise en équivalence entre deux situations ou états de choses, l'un représenté vaguement et condensé dans le pronom démonstratif du présentatif, l'autre détaillé dans et par les prolongements du nom à droite de *comme*. Or, le cadre *Ce+être comme + Sn (rel)* connaît une variante intéressante, encore que très rare dans notre corpus, où le comparant s'articule autour d'une construction à l'infinitif, soit *Ce+être comme + Groupe.inf*. D'un point de vue strictement syntaxique, nous ne relevons aucune altération substantielle entre les deux formes, puisque l'infinitif correspond à la forme nominale du verbe³⁷⁸ et peut assumer toutes les fonctions normalement

présente Q comme la seule réponse possible à la question posée en P. » (M. Monte, art. cit.) Ce dernier aspect est capital dans notre perspective, car si la comparaison est la seule réponse possible au cadre tracé par la subordonnée en *si*, cela signifie que la représentation virtuelle posée par le comparant non seulement reformule mais vise à substituer l'imaginaire au réel, d'où aussi la combinaison fréquente chez Proust de cette structure avec la forme comparative à présentatif en fin de phrase.

³⁷⁷ Nous précisons pourtant que la comparaison remplit une fonction conclusive dans l'économie de la phrase citée, mais l'identification tendancielle d'Argencourt à un acteur qu'elle propose n'est pas définitive ; elle se voit ultérieurement rectifiée par Proust, qui rassemble en clôture de paragraphe, à grand renfort de comparaisons et de duplications disjonctives, les deux axes isotopiques principaux du portrait du personnage, le théâtre de marionnettes et l'histoire naturelle : « C'était trop de parler d'un acteur et, débarrassé qu'il était de toute âme consciente, c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je le voyais agité, promené dans ce salon, comme dans un guignol à la fois scientifique et philosophique où il servait, comme dans une oraison funèbre ou un cours en Sorbonne, à la fois de rappel à la vanité de tout et d'exemple d'histoire naturelle. » (IV, *TR*, 502).

³⁷⁸ Voir *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 334.

dévolues aux groupes nominaux, y compris celle de sujet grammatical de l'énoncé introduit par *comme*³⁷⁹, si bien que l'homologie fonctionnelle des deux constituants (le démonstratif *ce* et le groupe infinitif), préalable obligatoire de toute comparaison, n'est pas troublée par la différence de catégorie grammaticale. Bien plus remarquables s'avèrent en revanche les implications stylistiques liées à l'emploi de l'infinitif, que nous observerons en prenant appui sur les trois occurrences ci-après :

(222) [...] mais relire « ma décision est irrévocable », c'était autre chose, *c'était comme prendre un médicament dangereux, qui m'eût donné une crise cardiaque à laquelle on peut ne pas survivre*. (IV, AD, 29)

(223) Dîner chez les Guermentes, *c'était comme entreprendre un voyage longtemps désiré, faire passer un désir de ma tête devant mes yeux et lier connaissance avec un songe*. (II, CG, 670)

(224) « [...] Je trouve ridicule au fond qu'un homme de son intelligence souffre pour une personne de ce genre et qui n'est même pas intéressante, car on la dit idiote », ajouta-t-elle avec la sagesse des gens non amoureux, qui trouvent qu'un homme d'esprit ne devrait être malheureux que pour une personne qui en valût la peine ; *c'est à peu près comme s'étonner qu'on daigne souffrir du choléra par le fait d'un être aussi petit que le bacille virgule*. (I, CS, 337)

Nous préciserons d'emblée que dans le corpus proustien ces réalisations à comparant infinitif n'ouvrent jamais un nouvel énoncé (comme il arrive dans les exemples 217 et 218) mais marquent toujours la clôture d'une phrase ou d'un paragraphe, ce qui accentue la valeur conclusive de la comparaison, ainsi que l'effet de réinterprétation du thème posé dans le cotexte gauche et relayé dans le cadre comparatif par le pronom *ce*, alors que – comme nous l'avons vu à maintes reprises – la position liminaire du comparant est source d'un effet de retardement et de suspens. En plus, dans la plupart des cas la présence d'un groupe infinitif dans le noyau introduit par *comme* est rendue nécessaire par le fait que la situation ou l'action comparée est elle-même exprimée par un infinitif, en fonction de sujet ; cette symétrie souligne ultérieurement l'homologie fonctionnelle des deux membres mis en relation et, de façon corollaire, montre que – en sus de sa fonction d'anaphore – la structure présentative se charge d'une valeur emphatique³⁸⁰, vouée à mettre en relief le thème du développement à travers le détachement extrapositionnel.

Tout en occupant le centre d'un groupe ayant une fonction nominale et remplissant en l'occurrence le poste fonctionnel de sujet, l'infinitif ne perd pas ses privilèges de verbe, et notamment la faculté de dénoter un procès qui, au vu de l'absence des marques de temps et personne, est évoqué par le narrateur proustien d'une façon spéculative, en tant qu'idée notionnelle ou expérience pour ainsi dire épurée, dont la signification vraie,

³⁷⁹ Par souci de clarté, et pour éviter toute ambiguïté, nous rappelons que l'infinitif du comparant est fonctionnellement homologue au pronom sujet *ce*, car il remplit, de par sa valeur nominale, le rôle du sujet au sein de la subordonnée elliptique introduite par *comme*, ainsi que le montre la glose : *ce [= dîner chez les Guermentes] [être] comme entreprendre un voyage [être]*. Conformément à cette lecture intégrative de *comme*, l'infinitif ne peut pas faire office d'attribut du pronom sujet démonstratif *ce* (comme dans des phrases du type « partir, c'est mourir »), puisque c'est toute la proposition comparante qui a une fonction d'attribut par rapport à la phrase matrice formée par le présentatif. La présence de *comme* est donc fondamentale pour distinguer les deux niveaux syntaxiques et pour saisir la différence entre la prédication d'une identification totale entre deux instances distinctes mais qui renvoient au même référent (dîner chez les Guermentes = entreprendre un voyage longtemps désiré) et une démarche d'assimilation qui doit rester partielle et sauvegarder l'autonomie de deux expériences équivalentes mais non point identiques.

³⁸⁰ L'absence du pronom neutre et le choix d'une structure non marquée, sans détachement, aurait modifié la force d'impact de la phrase, mais n'aurait pas entraîné d'agrammaticalités, au moins dans les deux premiers exemples : « relire "ma décision est irrévocable" était comme prendre un médicament dangereux [...] / « Dîner chez les Guermentes était comme entreprendre un voyage longtemps désiré [...] ».

essentielle, se révèle uniquement dans et par la mise en équivalence avec un autre procès, lui aussi réduit à son idée première, quoiqu'étoffé souvent par des expansions diverses. En raison de cette réduction des actions comparées à de pures notions, ce qui n'est pas sans rappeler la démarche lexicographique³⁸¹, le comparant infinitival permet d'apprécier, plus encore que sa variante nominale, à quel point cette forme de comparaison incarne l'opération de (re)définition et de traduction du réel qui régit l'esthétique proustienne. L'opération cognitive de la définition étant censée répondre à la question « Qu'est-ce que X ? », il apparaît que dans nos exemples, plus particulièrement dans les deux premiers, le narrateur semble bien se poser, en amont, cette interrogation à propos de la relecture des mots d'Albertine ou du dîner chez les Guermantes, à ceci près que la séquence définissante qui apporte la réponse n'est pas logico-analytique mais analogique, n'est pas conventionnelle mais originelle et subjective. La définition n'est donc plus descriptive mais stipulatoire, puisque le scripteur « assigne un sens arbitraire à un terme existant ou nouveau »³⁸² (dîner chez les Guermantes signifie non pas aller dans le monde mais vivre la réalisation d'un rêve), et la reformulation analogique coïncide dès lors avec un changement de point de vue, ou plus exactement avec le passage de la signification objective qu'ont les événements et les situations vues de l'extérieur, à la signification subjective et à l'impact émotionnel que ces mêmes contingences revêtent lorsque l'on intègre la vision du dedans du héros, laquelle ne peut être restituée dans sa force et dans son authenticité qu'à travers « l'équivalent spirituel » fourni par l'analogie.

En ce sens-là, les deux premiers exemples présentent un fonctionnement similaire. La séquence à gauche du présentatif livre une description succincte du fait brut, qui se résume dans un cas à l'action de relire quelques mots de la lettre d'adieu qu'Albertine a laissée au héros, et dans l'autre à la perspective d'un dîner chez les Guermantes ; la reprise par le pronom démonstratif dans la structure présentative réactualise ensuite le thème et met implicitement en valeur des événements que l'on pourrait juger somme toute comme anodins si la comparaison et ne venait mettre au jour l'importance et le poids affectif exceptionnel qu'ils assument pour le héros à ce stade du roman. Ainsi, rien ne rend plus poignante la douleur et la conscience de la perte d'Albertine que de buter contre l'évidence de ses mots péremptoirs³⁸³ ; le danger que cet ébranlement émotionnel peut causer chez le héros, ce que cette lecture signifie pour lui, échappent à toute tentative de définition rationnelle (l'indéfini « autre chose » dans la première phrase à présentatif attestant l'échec d'une explication dénotée, non métaphorique) et ne peuvent être saisi qu'à travers l'écran révélateur d'un danger imaginaire, hypothétique (la relative descriptive à l'irréel du passé, « qui m'eût causé » accentuant la virtualité du comparant), susceptible de convertir, et de rendre par là intelligible, une souffrance psychologique abstraite en un symptôme physique concret, l'un et l'autre affectant « ce petit organe » anatomique et affectif « que nous appelons cœur » (III, *PR*, 729).

³⁸¹ Nous rappelons que le verbe à l'infinitif est la forme utilisée comme entrée des verbes dans les dictionnaires, qui déploient le sens notionnel du mot en illustrant ses caractères essentiels.

³⁸² M. Riegel, « Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs », *Langue Française*, n. 73, 1987, p. 33.

³⁸³ Nous noterons au passage le parallélisme entre le héros et Swann, ce dernier ne prenant vraiment conscience du détachement d'Odette et de son bonheur perdu qu'en revoyant les symboles concrets de son amour : « Au lieu des expressions abstraites “temps où j'étais heureux”, “temps où j'étais aimé”, qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir [...] il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout, les pétales neigeux et frisés du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture, qu'il avait gardé contre ses lèvres – l'adresse en relief de la “Maison Dorée” sur la lettre où il avait lu “Ma main tremble si fort en vous écrivant” [...] », I, *CS*, 340.

De même, la séquence ternaire des infinitifs de (223) met au jour la différence qualitative entre la séquence de mots conventionnelle (« dîner chez les Guermentes ») et le signifié ordinaire qui est le sien, et le tissu de croyances et de désir que, depuis son enfance, le héros a associé, malgré les démentis successifs, à l'univers mythique et inaccessible des Guermentes. Le comparant feuillette ainsi, une par une, les couches qui composent la signification profonde et individuelle d'un événement à la fois attendu et inespéré, et se configure comme une sorte de traduction interlinéaire, laissant apparaître, à côté du comparé, un palimpseste de rêve insoupçonné pour ceux qui s'arrêtent à la surface étale des « syllabes mortes » (II, *CG*, 312) du langage mondain. À l'instar d'un lexicographe, et en faisant un usage similaire de l'infinitif, le narrateur semble ici procéder à la compilation d'un dictionnaire bilingue très particulier, permettant de passer de la langue du monde et des autres à la langue du sujet et de ses impressions³⁸⁴, puisque pour chaque entrée, représentée par les événements diégétiques tels qu'il se produisent, est donnée une définition expliquant non pas leur signification dénotée et rationnelle, accessible à tous, mais bien leur sens subjectif, une acception personnelle qui ne se découvre que grâce au pouvoir herméneutique et à la précision suggestive de l'analogie.

Le dernier exemple de notre série se distingue des cas observés précédemment au vu de deux particularités saillantes, ayant trait à sa construction syntaxique. D'une part, nous ne constatons plus la même symétrie structurelle entre la séquence qui précède le présentatif et la comparaison à comparant infinitif : la partie gauche de l'énoncé ne présente pas d'infinitif mais accueille d'abord les propos d'Oriane, rapportés au mode direct, puis le discours attributif du narrateur, dont la glose explicative, à valeur gnomique, constitue l'antécédent textuel du démonstratif *ce*. D'autre part, le verbe *être* est ici conjugué non à l'imparfait narratif, mais au présent achronique, temps du commentaire, qui renforce la rupture discursive et le changement de plan énonciatif amorcé par la remarque au présent (« les gens non amoureux qui trouvent [...] ») que le narrateur fait suivre aux mots d'Oriane. Contrairement aux autres occurrences, où le tiroir verbal du passé dans le présentatif suggérait que la comparaison émanait du « temps de la chose racontée »³⁸⁵ et qu'elle participait de la reconstitution rétrospective du point de vue du héros (l'imparfait accentuant la valeur pseudo-déictique du pronom démonstratif et l'ancrage du rapprochement dans l'espace-temps du récit), le présent entraîne un décrochage assez abrupt et nous transporte loin du monde de Swann, dans l'horizon extradiégétique où se situe le narrateur. Ce dernier interrompt pendant un instant le cours des événements pour se tourner vers ses lecteurs et reformuler d'une façon plus claire la maxime qu'il vient d'édicter, en se fiant au pouvoir illustratif d'un exemple qui, à défaut d'être tout à fait pertinent (le modalisateur « à peu près » tient lieu de précaution oratoire et signale le scrupule d'une légère approximation), éclaire parfaitement les rapports en jeu dans la loi que le narrateur a dégagée.

La comparaison est alors ici moins l'instrument d'une reconfiguration de la réalité de départ par l'imaginaire ou par le rétablissement de la vérité des impressions qu'un outil didactique et explicatif ; en atteste

³⁸⁴ Ces comparaisons nous paraissent ainsi l'incarnation textuelle de ces « traductions de moi-même » que Proust, une fois terminée la période des traductions de Ruskin, savait bien être son véritable devoir et qu'il désespérait pouvoir encore entreprendre (« J'ai clos à jamais l'ère des traductions des autres, que Maman favorisait. Et quant aux traductions de moi-même, je n'en ai pas le courage », lettre à M. Nordlinger, 1906, *Corr.*, t. VI, p. 307-308).

³⁸⁵ G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 77.

le réseau de relations proportionnelles qui se profile en creux dans le comparant, lequel bâtit trois correspondances terme à terme avec les instances évoquées dans la situation comparée (un homme d'esprit/on, amour/choléra, femme aimée/bacille virgule) et orchestre une nouvelle variation sur le thème de l'identification métaphorique du sentiment amoureux à une maladie incurable. En bon pédagogue, le narrateur exploite ici l'efficacité d'une comparaison placée à la clause et inscrite dans une structure présentative pour ménager une chute ironique et solliciter des inférences qui ne portent pas seulement sur la signification primaire de la maxime (les gens non amoureux croient qu'il ne vaut la peine de souffrir que pour un être qui le mérite) mais doivent surtout mettre en lumière l'absurdité de celle-ci. Le contraste paradoxal des grandeurs dans le comparant (un organisme infime est à l'origine d'une maladie mortelle) sert donc de contre-argument pour étayer la thèse diamétralement opposée à celle soutenue par Oriane, et dont le roman offrira maintes vérifications³⁸⁶ : le mérite personnel, la valeur plus ou moins grande de celle qu'on aime ne sont pour rien dans les souffrances que cause l'amour, car le sentiment est « *cosa mentale* » (I, *JF*, 491) et tant le bon sens que la "sagesse" de salon sont inopérants face à la transfiguration, l'altération presque chimique que l'imagination de l'amant fait subir à l'objet aimé, serait-il la femme, ou l'homme, le plus médiocre et insignifiant aux yeux des autres³⁸⁷.

Que ce soit à des fins de "traduction" et de révélation du contenu subjectif de l'expérience, ou bien à des fins plus didactiques et argumentatives, la valeur éminemment explicative de ces réalisations découle à notre avis de ce que le comparant à l'infinitif, mode non personnel et non temporel du verbe, constitue, si l'on veut, l'expression abrégée, réduite à sa seule dimension notionnelle, d'une situation imaginaire évoquée en guise d'hypothèse interprétative³⁸⁸, qui pourrait être déployée en cumulant dans la comparaison la structure présentative et une subordonnée à valeur conditionnelle introduite par *si*, comme il arrive dans les exemples suivants :

(225) Puis, redevenant Odette, elle se mit à parler anglais à sa fille. Aussitôt *ce fut comme si un mur m'avait caché une partie de la vie de Gilberte, comme si un génie malfaisant avait emmené loin de moi mon amie.* (I, *JF*, 572)

(226) Mais me faisant signe de l'aider, parce que ses manches bouffantes avaient besoin d'être aplaties ou relevées pour entrer ou retirer sa jaquette, elle ôta celle-ci, et comme ces manches étaient d'un écossais très doux, rose, bleu pâle, verdâtre, gorge-de-pigeon, *ce fut comme si dans un ciel gris s'était formé un arc-en-ciel.* (III, *SG*, 442)

³⁸⁶ Au-delà de l'exemple-type du héros souffrant pour Albertine, nous pensons aussi à l'histoire homologue entre Saint-Loup et Rachel et à l'anecdote savoureuse de Charlus refusant un rendez-vous à la princesse de Guermantes, follement amoureuse de lui, pour rencontrer un contrôleur d'omnibus « bourgeonné, laid, vulgaire, aux yeux rouges et myopes », scène qui a été retranchée du texte publié de *Sodome et Gomorrhe* et dont la fonction originale était d'étayer la thèse de l'inanité de l'objet aimé et de l'impossibilité de comprendre un sentiment du dehors, sans l'avoir vécu (« il est commun que des êtres, laids aux yeux de presque tout le monde, excitent des amours inexplicables ; c'est qu'on peut tout aussi bien dire de l'amour ce que Léonard disait de la peinture, que c'est *cosa mentale*, quelque chose de mental », III, *SG*, p. 1394).

³⁸⁷ Comme le constate d'ailleurs le narrateur dans l'une des nombreuses maximes qu'il émet au sujet du sentiment amoureux : « Sans doute peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes ». (I, *JF*, 459-460).

³⁸⁸ Tous les exemples que nous avons analysés se laissent paraphraser très naturellement par une formulation hypothétique, alors que la même opération paraît moins aisée si le comparant est de type nominal, cf : « c'est à peu près comme s'étonner que > c'est à peu près comme si l'on s'étonnait que » vs « c'était comme le bourdonnement d'une guêpe > ? c'était comme si une guêpe bourdonnait ».

Les caractéristiques et le fonctionnement sémantico-syntaxique de la comparaison hypothétique faisant l'objet d'un approfondissement dans la prochaine section de notre commentaire, nous nous limiterons à avancer pour l'instant quelques remarques sur les effets liés à l'enchâssement de la forme comparative hypothétique dans la configuration à présentatif. Il faut noter d'abord que tous les exemples recensés, au demeurant peu nombreux³⁸⁹, se caractérisent par un changement de temps affectant le verbe *être* ; celui-ci n'est plus conjugué à l'imparfait de narration, lequel exprime l'aspect sécant et ne pose pas de limites temporelles définies à l'acte de perception ou de cognition, ni au présent mais au passé simple. Ce choix découle d'une double exigence : d'une part, amener au premier plan et souligner l'importance d'un procès soudain, qui se produit et s'achève dans un intervalle de temps plus restreint ; d'autre part, mettre en relief le basculement abrupte et immédiat de la "réalité" diégétique à la fiction herméneutique esquissée dans la proposition comparante introduite par le connecteur *si*³⁹⁰. En s'appuyant, comme nous l'avons vu, sur la superposition des valeurs anaphorique et pseudo-déictique du démonstratif *ce*, le présentatif thématise une situation de départ qui dans ces occurrences n'est pas seulement reformulée ou redéfinie au moyen d'un équivalent analogique plus authentique, mais se voit complètement transfigurée, métamorphosée comme par enchantement par une projection imaginaire d'une grande véhémence, qui tend à s'imposer comme repère interprétatif ou éclaircissement, voire à se (sur)imposer – dans la fulgurance momentanée de la vision – à la place d'un comparé réel quasiment oblitéré.

Cette substitution foudroyante du fictif au "réel" est particulièrement évidente dans le premier exemple, où la position liminaire du présentatif et la présence du circonstant temporel « aussitôt » signalent la succession immédiate des deux événements et l'enchaînement de la cause factuelle – Odette s'adresse en anglais à Gilberte – et de l'effet contrefactuel qu'elle entraîne à sa suite. La barrière d'incompréhension qui s'élève tout à coup entre le héros et son amie, ainsi que le sentiment tragique d'exclusion que le premier ressent³⁹¹, quittent le domaine de l'abstrait et se matérialisent dans la consistance concrète d'un mur que le plus que parfait de la phrase hypothétique marque certes du sceau de l'irréalité, mais que nous voyons néanmoins se dresser, épais et inviolable, sous nos yeux. Si bien que nous pourrions reconnaître dans cette comparaison hypothétique une modulation à la fois métaphorique et non métaphorique (puisque si le mur n'existe pas, la langue est, elle, vraiment étrangère) et une vérification anticipée, au premier degré, de la maxime désillusionnée forgée par Charlus et colportée par sa belle-sœur, statuant l'incommunicabilité foncière entre les êtres : « l'on a entre soi et chaque personne le mur d'une langue étrangère » (II, *CG*, 812).

La dimension purement fictionnelle de l'explication avancée dans le comparant nous paraît encore plus

³⁸⁹ Outre les deux occurrences citées, nous n'en avons relevé que deux autres exemples ; le tiroir verbal du présentatif est conjugué toujours au passé simple, voir II, *JF*, 171 et III, *PR*, 650.

³⁹⁰ M. Murat qualifie en effet le connecteur *si* d'« opérateur de la fiction », propriété accentuée à son avis par le couplage avec *comme*. M. Murat, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 192.

³⁹¹ Sentiment qui s'enracine d'ailleurs dans le vécu de Marcel Proust, si l'on en croit à cette anecdote que rapporte Ramon Fernandez dans le numéro d'hommage que la *NRf* consacra à Proust au lendemain de sa mort (« Hommage à Marcel Proust », *op. cit.*, p. 107) ; pendant la guerre, Proust rendit visite à Fernandez en pleine nuit pour lui demander de prononcer la locution italienne « senza rigore » et expliqua par ces mots son besoin irrépressible : « Un mot étranger que je ne sais pas prononcer me donne une sorte d'angoisse. Je ne puis en avoir l'intuition, le posséder, je ne puis l'installer en moi. Je suis obsédé par ce "sans rigueur" italien que j'ai eu la folie de placer dans un passage, d'ailleurs sans intérêt, de mon livre, et ma phrase, avec ce mot que je n'entends pas, me fait l'effet d'avoir ce que les mécaniciens, je crois, appellent un loup. C'est presque intolérable ».

accentuée dans la deuxième comparaison hypothétique, qui vient s'ajouter par coordination asyndétique et reprend la première image en l'infléchissant vers la fable : la brusque séparation du protagoniste d'avec son aimée est appréhendée en recourant à un scénario de conte merveilleux, où Odette (et l'anglais dont elle est la partisane) assument les traits de l'antagoniste qui ravit l'héroïne et joue un mauvais tour au héros, dans un effet de dramatisation révélant l'amplification hyperbolique que l'événement de départ subit dans l'interprétation subjective qu'en donne l'amoureux de Gilberte.

L'occurrence (226) nous présente en revanche une dynamique à la fois égale et contraire, puisque si le couplage du présentatif et de la comparaison hypothétique vise toujours à capturer le moment où l'actuel, évoqué sous le mode du constatif, bascule dans un autre monde, aux contours virtuels mais plus nets, la transformation apparaît comme le point d'aboutissement d'une longue préparation, le terme (et la conséquence) d'un processus suivi pas à pas et décrit dans les moindres détails, de sorte à ménager un suspens qui ne fait qu'amplifier l'essor de la situation fictionnelle. Ainsi, l'évocation minutieuse de la toilette d'Albertine et du chromatisme délicat qui caractérise l'étoffe des manches trouve place dans la partie gauche de l'énoncé et est introduite par *comme*, qui véhicule ici un effet d'inférence et pose le cadre qui rend possible, en le motivant par un réseau de relations proportionnelles synecdochiques, la métamorphose de la robe grise d'Albertine en un ciel traversé par un éblouissant arc-en-ciel. Proust exploite ici, une fois de plus, les ressources combinées de l'anaphore résumante, qui rend opaque le comparé sans pour autant l'effacer, de la mise en relief par le passé simple et de la position clausulaire, pour que retentisse et persiste dans sa phrase l'émerveillement d'une vision ayant dans le réel son point de départ obligé et en même temps secondaire³⁹², puisque l'interprétation est toujours, chez Proust, ré-création³⁹³.

À la différence de certaines sous-classes de comparaisons substantives, où la rareté des exemples recensés était la preuve d'une sous-utilisation du potentiel stylistique inhérent au cadre formel des configurations, et allait souvent de pair avec des réalisations moins significatives du point de vue figuratif, dans le cas des comparaisons phrastiques à structure présentative le critère quantitatif s'avère inversement proportionnel à l'intérêt et à l'importance que cette forme assume dans l'écriture et dans l'esthétique proustiennes. C'est en analysant le fonctionnement parfois très complexe d'une figure où la valeur comparative le dispute à des tendances modalisantes et à la pleine identification attributive, et où la situation actualisée qui tient lieu de comparé – à la fois exposée dans le cotexte antérieur et condensée, représentée approximativement par le pronom démonstratif sujet du présentatif – est en passe de s'estomper au profit d'un comparant très net et souvent expansé, que nous pouvons saisir, en action dans le style, la dynamique de conversion des données objectives du réel en leur équivalent sensible, ainsi que l'effort de restitution d'une impression où seule réside la vérité profonde, essentielle, d'une existence « pleinement vécue » (IV, *TR*, 474). Si, comme le note Charaudeau, l'opération linguistique de la présentation correspond « à l'intention de déterminer le mode

³⁹² Comme le veut la maxime "idéaliste" suivant laquelle « le génie consist[e] dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété », I, JF, 545.

³⁹³ Dans une lettre adressée à la Princesse de Caraman-Chimay, Proust commente ainsi une formule utilisée par sa correspondante : « "qui cherchent à se recréer" contient en soi l'essence de toute littérature, la loi de tout art, l'explication de toute oeuvre, est une Science, un but et une Esthétique, et une chose dont l'importance ne se peut exagérer. », *Corr.*, t. XXI, p. 592.

d'existence d'un être (ou d'un processus) »³⁹⁴, ces configurations comparatives montrent que chez Proust les choses n'existent véritablement que sous une forme autre, et ne peuvent être saisies qu'à travers le prisme heuristique de l'analogie.

Le choix de placer ces constructions comparatives à présentatif en début ou en fin de phrase s'avère stratégique, dans la mesure où il permet à Proust de mettre en valeur la démarche de reformulation et de redéfinition subjective du référent qu'il poursuit à travers sa pratique descriptive. En position liminaire, la figure se charge d'une fonction introductive (le pronom *ce* cumulant, comme il arrive aussi dans les incipits³⁹⁵, une portée pseudo-anaphorique par rapport au contexte énonciatif et une portée cataphorique relativement à ce qui va être dit) et marque l'amorce d'une reconfiguration du thème de départ au moyen du repère virtuel fourni par le comparant, opération qui s'achève dans la continuation de la phrase. En position terminale, la comparaison clôt sur un point d'orgue, et d'une manière qui se veut définitive, la description d'un phénomène qui déconcerte par sa nouveauté, ou d'une expérience perceptive dont l'intensité (marquée par les constructions consécutives hyperboliques) dépasse les limites du dicible et ne peut être avoisinée, interprétée et comprise qu'en s'engageant dans une véritable opération de traduction de l'objectif vers le subjectif, du rationnel vers le poétique. Tout en étant structurellement proche de la comparaison hypothétique (enchâssée au présentatif dans quelques occurrences) et de la métaphore attributive, cette variante de comparaison montre d'une façon emblématique que Proust ne recherche jamais la superposition complète et l'identification stricte des phénomènes mis en équivalence ; c'est seulement grâce à la virtualisation du *comme* et au maintien de l'autonomie référentielle du comparé et du comparant que son écriture peut saisir l'instant où les choses s'empiètent, forcent les catégorisations étanches de l'intelligence et se montrent les unes au travers des autres, sans pour autant se confondre, puisque si l'unité est « puissante », elle ne se doit pas moins de rester « multiforme ».³⁹⁶

³⁹⁴ P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, 1992, p. 302.

³⁹⁵ Voir A. Rabatel, art. cit., et G. Philippe, « Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue Française*, n. 120, 51-65.

³⁹⁶ « C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir. » II, *JF*, 192.

3. Comparaisons hypothétiques : *P1 comme si P2*

Après avoir passé en revue les diverses sous-classes appartenant aux deux grandes familles de comparaisons (substantives et phrastiques) qui composent notre typologie, le moment est venu d'aborder une structure comparative qui n'est certainement pas spécifique de l'écriture de Proust – l'emploi qu'il en fait est d'ailleurs relativement limité¹ – ni d'une "manière" ou d'un "style" littéraire s'opposant au langage ordinaire. Bien au contraire, elle constitue l'un des modes d'expression les plus courants dont se servent les locuteurs pour créer, dans et par les mots, des fictions qui suspendent temporairement l'univers de référence et permettent de se représenter les choses et les êtres autrement, au sein d'un monde possible et alternatif, où les catégories ontologiques et les savoirs en vigueur dans le monde réel se voient volontiers frappés d'invalidité. En ce sens-là, dire ou écrire « comme si », et donc formuler une comparaison hypothétique, revient à opérer le même écart, la même « déviance » par rapport à la réalité que nous avons vu être au fondement des énoncés métaphoriques ; c'est pourquoi, ainsi que l'a noté Murat, la forme hypothétique peut être considérée comme une sorte de glose, de paraphrase explicative permettant de verbaliser, tout en en atténuant la véhémence², le processus prédicatif et cognitif sous-tendant la formulation synthétique de la métaphore³.

Comme on peut le déduire du schéma syntaxique qui figure dans l'intitulé, les comparaisons hypothétiques instaurent un rapprochement entre deux propositions, *P1* et *P2*, correspondant l'une au comparé, l'autre au comparant, et pourraient dès lors être rangées parmi les formes phrastiques analysées dans les sections précédentes. Cependant, l'union de deux opérations cognitives distinctes telles que la comparaison et l'hypothèse au sein d'une même prédication distingue nettement ces réalisations des autres structures phrastiques, tant en ce qui concerne leurs spécificités sémantico-syntaxiques qu'en termes de fonctionnement figuratif, ce qui nous a convaincue de la nécessité de leur réserver une place à part dans notre système de classement, sans adopter pour autant la distribution proposée par Murat dans l'ouvrage qui a servi de point de départ pour notre étude. Nous avons anticipé dans notre introduction que le spécialiste de Gracq classe les comparaisons hypothétiques parmi les figures d'analogie modalisées ; ce groupe réunit les formes de l'irréel du dire, à savoir les images qui se développent dans une subordonnée complétive introduite par un verbe de dire au conditionnel et à sujet impersonnel (« on dirait que »/ « on aurait dit que »), les « modalisateurs de la semblance »⁴ (tel que verbes « sembler », « ressembler » ou « paraître ») et les syntagmes régis par le *comme* d'approximation.

Si nous n'avons pas repris à notre compte cette distribution, qui aurait d'ailleurs complexifié davantage un système déjà riche en classes et sous-classes, c'est pour deux raisons très simples. D'une part, le choix préalable de circonscrire notre travail aux comparaisons figuratives en *comme* nous a amenée à exclure

¹ Selon notre décompte, les occurrences hypothétiques atteignent environ 6% du total des comparaisons en *comme* dans la *Recherche*.

² Nous rappelons que ce terme est repris de la célèbre formule de Paul Ricœur, qui parle dans son ouvrage de la « véhémence ontologique » de la métaphore, voir P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 321.

³ Voir M. Murat, « Poétique de l'analogie », *L'Information grammaticale*, n. 26, 1985, p. 45. Ce lien étroit entre comparaison hypothétique et métaphore démontre par ailleurs, comme nous l'avions soutenu dans notre première partie, le rapport de continuité qu'entretiennent deux procédés, prétendument "rivaux", à l'intérieur du grand ensemble des figures d'analogie.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

d'emblée de notre corpus toutes les figures d'analogie introduites ou marquées par d'autres opérateurs d'image, ainsi que les énoncés où le relateur *comme* assume une valeur modalisante qui estompe sa signification primordiale de manière. D'autre part, le fait d'inscrire les configurations en *comme si* dans une sous-classe de figures modalisées peut prêter à confusion, dans la mesure où l'on semble postuler une différence, voire établir une frontière, entre la forme hypothétique et les autres variantes régies uniquement par *comme*, qui seules constitueraient alors des comparaisons à part entière ; or, cette séparation n'a à notre avis aucune raison d'être, puisque dans les deux cas la figure se présente comme la réalisation langagière d'un acte cognitif de mise en relation de deux réalités hétérogènes, sur la base d'une analogie perçue par l'énonciateur. Les distinctions existent, bien entendu, mais elles se manifestent essentiellement au niveau de la structure syntaxique, les comparaisons hypothétiques s'apparentant en effet aux formes phrastiques circonstancielles à valeur temporelle que nous avons traitées plus haut. Cet exemple très simple, situé au début d'« Un amour de Swann »,

(227) *Mme Verdurin s'immobilisa, prit une expression inerte comme si elle était devenue une statue [...]*
(I, CS, 224)

nous permet en effet d'observer que le rapprochement s'opère à nouveau entre le processus ou l'état de choses verbalisé par la proposition principale (Mme Verdurin se forgeant un masque d'impassibilité), et un processus hypothétique (sa transformation en statue), retracé en guise de comparant dans une proposition circonstancielle complète, introduite par le connecteur *si* et enchâssée à son tour dans la subordonnée comparative elliptique régie par *comme*. Nous reconnaissons donc un phénomène d'emboîtement identique à celui illustré lors de l'analyse des comparaisons du type *P1 comme quand P2*, si bien qu'il est à nouveau possible de mettre au jour le parallélisme syntaxique qui existe entre les deux relations prédicatives du rapprochement en rétablissant en surface, à travers une paraphrase métalinguistique, les constituants nucléaires communs qui ont été effacés à droite du relateur *comme*. Le cadre syntaxique des comparaisons hypothétiques peut alors se déployer comme suit : *P1 (= SN SV) comme (SN SV) si P2*, ce qui pour notre exemple aboutit à la glose « Mme Verdurin s'immobilisa, prit une expression inerte comme [elle - prendre une expression inerte] si elle était devenue une statue ».

Cette explicitation assurément redondante, envisageable uniquement à un niveau notionnel et apparaissant sans doute moins nécessaire pour l'interprétation que ne l'était la même opération de restitution dans les formes circonstancielles, a néanmoins l'avantage d'aider à comprendre le fonctionnement sémantico-syntaxique de la subordonnée hypothétique en faisant abstraction, dans un premier temps, du cadre comparatif, pour mieux pouvoir illustrer ensuite quelles conséquences et quels effets de sens découlent de l'intégration de la modalité de l'hypothèse au sein de l'opération comparative. Comme les grammaires l'indiquent, le connecteur intégratif *si* introduit une proposition circonstancielle qui pose de façon provisoire, sans l'asserter positivement⁵ ni préjuger de sa vérité, un cadre situationnel duquel dépend la possibilité pour le procès ou l'état de choses exprimé dans la matrice de se réaliser ou pas. Autrement dit, *Si P2* exprime l'éventualité, la condition, ou encore émet une hypothèse qui, si confirmée, entraîne l'actualisation du fait décrit dans la

⁵ « [...] *si* introduit toujours une proposition qui évoque la situation dans laquelle il convient de se représenter le fait principal, mais sans jamais assener positivement le fait circonstanciel, au moins en tant que fait singulier [...] », *Grammaire Méthodique du français, op. cit.*, p. 509.

proposition principale *P1*, laquelle se configure à son tour comme le résultat, l'effet dérivant de la circonstance conditionnelle évoquée dans la subordonnée⁶. La relation d'implication logique qui s'instaure entre les deux propositions est donc de nature causale, car l'existence de l'une est soumise à la vérification du cadre provisoire posé par l'autre, mais il s'agit toujours, pour reprendre la distinction de Charaudeau, d'une causalité à « visée hypothétique »⁷, où la phrase régie par *si* « oscille entre vérité et non vérité »⁸ et suspend corrélativement la validité de la proposition principale qui en dépend. À ce propos, l'enchaînement des temps verbaux s'avère capital pour l'interprétation sémantique : lorsque le verbe de la subordonnée figure au présent de l'indicatif, l'énonciateur expose la situation sous le mode de l'incertitude et du potentiel, sans préjuger de sa possibilité effective d'actualisation dans le monde présent ou futur ; en revanche, si l'hypothèse est exprimée à l'imparfait ou au plus-que-parfait, l'énonciateur déclare implicitement que la condition posée ne s'est pas réalisée et infirme par le même coup la vérité de la proposition principale, d'où la valeur globalement contrefactuelle de l'énoncé.

Or, même si Le Goffic rappelle que « la vérité de *si P* dans le monde réel n'est a priori ni exclue ni affirmée »⁹, sa « fausseté » étant toujours le résultat de déterminations contextuelles, lorsque la subordonnée hypothétique se voit insérée dans une structure comparative et unie au relateur *comme*, lequel ouvre toujours – nous l'avons vu à maintes reprises – sur une dimension désactualisée, dépourvue de toute référentialité, la subordonnée reçoit automatiquement une interprétation contrefactuelle. Le cadre qu'elle pose s'avère non actualisable et l'hypothèse proposée en guise d'explication à la situation comparée évoquée dans la matrice est tenue d'emblée pour fictionnelle, non recevable et incompatible avec le monde « réel » d'où relève le reste de la phrase ; cela s'observe aussi au niveau des tiroirs verbaux, puisque dans les comparaisons hypothétiques le présent de vérité générale est exclu et le verbe de la subordonnée ne peut figurer qu'à l'imparfait ou au plus-que-parfait de l'indicatif, plus rarement du subjonctif, soit les temps qui marquent la dimension de l'irréel du présent ou du passé et rejettent donc le comparant en dehors de l'univers factuel de référence.

Faire suivre le marqueur de comparaison d'une subordonnée hypothétique signifie alors fournir la réponse, ou plutôt un essai de réponse, à une interrogation qui porte sur la manière dont le procès ou l'état de choses comparé se manifestent et ont été perçus par l'énonciateur, et revient surtout à considérer cette manière particulière comme l'effet d'une cause qui ne relève pas de l'ordinaire, n'est pas à rechercher dans le domaine du conventionnel ou du factuel mais à découvrir par une échappée dans l'imaginaire. L'explication qu'apporte le comparant tient en effet non du logique mais de l'analogique et s'ancre toujours sur un fond de ressemblance, sur un ensemble de traits communs échafaudant le rapport que l'énonciateur saisit entre le phénomène qui fait l'objet de son questionnement et le phénomène comparant qu'il évoque en tant que motivation. Pour revenir à notre exemple proustien, le figement soudain des traits de Mme Verdurin suite à la profération du traître mot « poseur », la transformation de son corps en une chose sans vie, signe de la « fiction » (tel est le mot du

⁶ La glose de Le Goffic est très éclairante à ce propos : « Si *P1*, *P2* = prenons le cas que *P1* est vrai (soit une situation telle que *P1*, admettons que *P1*) ; alors, dans ce cas, *P2* », *Grammaire de la phrase française*, *op. cit.*, p. 407.

⁷ P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *op. cit.*, p. 532. L'auteur indique deux autres catégories de causalité, la causalité à visée généralisante, c'est-à-dire l'implication, et la causalité à visée particularisante, l'explication.

⁸ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, *op. cit.*, p. 407.

⁹ *Ibid.*

narrateur¹⁰) que la patronne met en œuvre avec *maestria* pour signifier son refus d'entendre et dénier l'atteinte portée aux dogmes du petit clan, ne peuvent être appréhendés et représentés avec exactitude que par le truchement d'une autre fiction et par le recours à une relation de « causalité parallèle »¹¹ qui tient du paradoxe. En effet, la pétrification instantanée de Mme Verdurin est envisagée et expliquée comme étant la conséquence tangible, réelle – puisqu'elle se produit dans le monde actualisé posé par le récit – d'une cause manifestement imaginaire (c'est-à-dire sa métamorphose en statue) et donnée pourtant comme possible, car la logique de la prédication suggère que si Mme Verdurin était une statue, son visage assumerait exactement la même expression inerte et impassible que le narrateur perçoit, ou plutôt donne à connaître, en cette occasion. En d'autres termes, la situation comparée peut être considérée comme le point d'aboutissement d'une hypothèse interprétative qui se sait "fausse", car elle prend le contrepied de la logique rationnelle et des conventions (Mme Verdurin ne peut pas, littéralement, être devenue une statue et le plus-que-parfait de l'indicatif est là pour certifier l'irréalité du propos) mais dont le potentiel heuristique s'avère d'autant plus grand qu'elle permet de restaurer à travers l'illusion analogique la vérité du phénomène perçu et de combler, en s'adressant directement à la sensibilité des lecteurs, en mobilisant leurs facultés imaginatives, l'aporie des désignations analytiques.

Cette mise au point de nature théorique nous aura donc servi d'entrée en matière pour cerner le fonctionnement sémantico-syntaxique complexe des comparaisons hypothétiques et nous aura permis également de pressentir qu'elles jouent un rôle central dans le travail de déchiffrement sous-tendant la pratique comparative proustienne, puisqu'elles contribuent à l'éclaircissement et à l'interprétation du comparé diégétique en apportant une explication d'ordre causal qui se sait et se veut non pas plausible, au sens strict, mais purement imaginée, irréaliste et pourtant plus "vraie" car émanant directement de l'impression sensible. Toutefois, avant d'aller plus loin dans l'analyse des occurrences recensées dans le corpus proustien, il convient de souligner que la comparaison hypothétique – ainsi que les autres formes de rapprochement de type qualitatif bâties à l'aide de *comme* – admet bon nombre de réalisations que l'on ne saurait pas qualifier d'images, dans la mesure où la combinaison de l'acte comparatif et de la modalité hypothétique ne vise pas un effet de figuration et ne relève aucunement d'un style original ou d'un agencement marquant du matériau linguistique. Dans quels cas et en vertu de quelles caractéristiques reconnaît-on donc une comparaison hypothétique figurative ? Comment distingue-t-on la simple explication modalisée, formulée prudemment sous forme de conjecture, de l'hypothèse interprétative véhiculant « un supplément d'évocation »¹² et déclenchant un processus imageant ? Observons d'abord l'occurrence (228), première de trois exemples formant idéalement un continuum entre les pôles non-figuratif et figuratif :

¹⁰ Voici la citation complète, insérée dans un commentaire interstitiel du narrateur, qui "coupe" la parole à M. Verdurin pour enregistrer en prise directe la réaction de sa femme : « [...] fiction qui lui permit d'être censée ne pas avoir entendu ce mot insupportable de poseur qui avait l'air d'impliquer qu'on pouvait "poser" avec eux, donc qu'on était "plus qu'eux" » (*loc. cit.*). Cette surdité intermittente et stratégique que Mme Verdurin oppose à tout propos désagréable, touchant à l'essence du petit noyau, est l'une des caractéristiques stables, avec la mélomanie pathologique, les mimiques et le front bombé accablé par la migraine, permettant de resserrer le portrait fragmentaire du personnage, comme l'atteste le fait que la patronne rejoue le même spectacle d'immobilité statuaire à plusieurs reprises (voir I, CS, 254 et 279). Voir aussi I, *esquisse LXXI*, p. 889.

¹¹ P. Mougin, « *Comme si* et la causalité analogique », *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon, op. cit.*, p. 126.

¹² *Ibid.*, p. 117.

(228) Pour sourire *Mme de Guermantes pinça le coin de ses lèvres comme si elle avait mordu sa voilette.*
(II, *CG*, 507)

On se souviendra que l'examen linguistique des différents types de comparaison (quantitative et qualitative) conduit dans la première partie de notre travail avait mis au jour un fait incontestable : dans tout énoncé instaurant un rapprochement entre deux entités au moyen du relateur *comme*, le facteur discriminant qui permet de faire le départ entre les comparaisons qualitatives non figuratives et les réalisations activant un effet d'image est la relation d'isotopie ou d'allotopie qu'entretiennent les termes comparé et comparant. C'est n'est que dans les cas où *comme* postule une identité entre deux entités *a priori* incompatibles, relevant de deux sphères sémantiques hétérogènes et indexées sur deux axes isotopiques différents que la comparaison devient figure, car elle sollicite une représentation mentale susceptible d'actualiser la ou les propriété(s) commune(s) et le rapport qui justifie une association apparemment incongrue¹³.

Or, il est aisé de constater que dans l'exemple cité ci-dessus l'élucidation fournie à propos du phénomène comparé par la subordonnée hypothétique n'entraîne aucun choc allotopique, car le procès évoqué dans le scénario contrefactuel est tout à fait pertinent par rapport au contexte "référentiel" posé par la diégèse. Bien que le plus-que-parfait du verbe rejette l'action en dehors de toute possibilité de réalisation et en souligne la non-actualisation, le geste de mordre la voilette demeure compatible avec l'univers "réel" d'une matinée mondaine, si bien que le comparant doit être tenu pour une explication plausible et recevable, évoquée par le narrateur dans le but de donner à voir, de capturer en la décomposant comme au ralentisseur¹⁴, la grimace fugace que la duchesse exécute en guise de sourire. La construction syntaxique du rapprochement, et surtout la relation d'incidence étroite qui lie la subordonnée hypothétique dépendant du relateur *comme* au verbe « pincer », montrent en effet que l'effort d'observation et d'enregistrement du narrateur se concentrent ici sur la manière spécifique qu'a Oriane d'accomplir un pincement de lèvres qui n'est pas un sourire mais s'en veut le signe¹⁵, manière qui manifestement échappe aux moyens ordinaires de caractérisation (adverbes ou adjectifs). La comparaison permet alors de restituer l'exactitude du geste à travers une représentation indirecte, en recourant au truchement d'une hypothèse qui dit non comment ce geste est dans la réalité, mais bien ce à quoi il ressemble le plus ; l'analogie est donc toujours l'instrument privilégié au service de la quête herméneutique du narrateur proustien, mais elle se double dans cet exemple d'un souci logique qui maintient le rapprochement en deçà de l'image, car le comparant désactualisé ne viole pas le principe de pertinence contextuelle et est repéré à l'intérieur du monde de référence de son correspondant.

L'occurrence que nous citons ci-dessous occupe en revanche un échelon intermédiaire entre les pôles figuratif et non figuratif ; elle permet de montrer notamment que le critère de la rupture d'isotopie intervenant entre la situation diégétique comparée et la situation contrefactuelle évoquée par le comparant peut parfois se

¹³ Pour un rappel sur ce point, voir *supra*, I^e partie, p. 49-54.

¹⁴ C'est Gabriel de La Rochefoucauld qui, dans son texte d'hommage à Proust, a évoqué cette technique cinématographique en affirmant que dans la *Recherche* « l'on aperçoit la vie au ralentisseur », voir G. de La Rochefoucauld, « Souvenirs et aperçus », *Hommage à Marcel Proust, op. cit.*, p. 72.

¹⁵ Bien qu'infinitésimal, ce sourire peut être classé parmi les signes mondains commentés par Deleuze, puisque le pincement de lèvres remplace l'action de sourire : « le signe mondain apparaît comme ayant remplacé une action ou une pensée. Il tient lieu d'action et de pensée. C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre, signification transcendante ou contenu idéal, mais qui a usurpé la valeur supposée de son sens. », G. Deleuze, *Proust et les signes*, [1964], PUF, 2014, p. 12.

révéler insuffisant pour décider du pouvoir de figuration d'une comparaison hypothétique :

(229) La pauvre Charité de Giotto, comme l'appelait Swann, chargée par Françoise de les « plumer », les avait près d'elle dans une corbeille, *son air était douloureux, comme si elle ressentait tous les malheurs de la terre* ; (I, CS, 119-120)

En effet, la cause hypothétique que le narrateur imagine pour rendre compte de l'affliction et de la souffrance profonde de la fille de cuisine ne présente pas de prime abord d'incompatibilité flagrante avec le contexte du récit et se trouve indexée sur la même isotopie que la situation esquissée dans la proposition principale. Or, même si la comparaison n'active pas de processus imageant et confronte deux situations sémantiquement homogènes, force est de constater que le caractère non figuratif de la subordonnée comparante n'implique pas pour autant que l'explication fournie par le narrateur soit plausible ou recevable dans le monde référentiel, comme l'était en revanche le geste de mordre la voilette en (228). La différence réside en ce que dans cette occurrence le rhème de la proposition hypothétique, soit l'élément qui véhicule le contenu informatif essentiel, est représenté par un complément d'objet hyperbolique, lequel infléchit le rapport de cause à effet liant le comparant (elle ressent tous les malheurs de la terre) au comparé (l'air douloureux de la fille de cuisine) du possible, ou probable, à l'irréel absolu, car l'excès consubstantiel à l'hyperbole exagère jusqu'à l'invraisemblable la motivation évoquée et la rejette en dehors du réalisable. Étant donné l'impossibilité littérale que « tous les malheurs de la terre » se soient abattus sur la fille de cuisine, la tournure hyperbolique ôte d'emblée toute prétention de validité ou de plausibilité à l'hypothèse esquissée par le comparant – dont la tâche principale s'avère dès lors d'apporter une spécification intensifiante à l'attribut du sujet « douloureux » – et montre surtout que, malgré l'absence de rupture contextuelle, la comparaison met en place un scénario décroché du monde réel qui dérive déjà vers la pure fiction.

Cette dérive est ici à peine amorcée et résulte uniquement du grossissement rhétorique de l'hyperbole ; elle devient en revanche complète lorsque la situation représentée dans la subordonnée enfreint la logique du monde réel et fournit une explication qui n'est plus compatible avec l'univers de référence où se situe le comparé. La comparaison est alors pleinement figurative, car elle entraîne un décrochement du contexte diégétique qui nous fait basculer dans un monde fictif, plus ou moins éloigné de la scène de départ, où l'on repère, par « une belle imagination »¹⁶, la cause parallèle qui, malgré sa “fausseté” littérale, est susceptible de tirer au clair « cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti » (III, PR, 762) :

(230) Son mince et étroit visage [de Rachel] *était entouré de cheveux noirs et frisés, irréguliers comme s'ils avaient été indiqués par des hachures dans un lavis, à l'encre de Chine.* (I, JF, 566-567)

Conformément au traitement subversif, résolument anti-balzacien, que Proust réserve à la technique du portrait – et bien que Rachel soit appelée à jouer un rôle important dans la suite du roman – tout ce que Proust donne à voir du personnage à sa première apparition se résume à un mince détail de son aspect physique, le seul qui semble d'ailleurs frapper le héros au cours de leur première entrevue à la maison de passe : une chevelure noire et frisée, suscitant une impression de désordre et d'irrégularité, sur laquelle va se concentrer l'investissement

¹⁶ *Corr.*, t. XIX, p. 647.

descriptif du narrateur, ce dont témoigne la comparaison hypothétique. L'effort d'approfondissement et de formulation langagière de la vision subjective passe ainsi par la construction d'une hypothèse interprétative qui ne s'appuie pas sur la logique rationnelle et ne prétend pas non plus à être tenue pour plausible, car son enjeu principal est de restituer la perception d'une ressemblance entre les cheveux crépelés de Rachel et des traits à peine ébauchés sur un lavis. Néanmoins, nous retrouvons ici le même paradoxe que présentait l'exemple (227) et que partagent toutes les occurrences hypothétiques figuratives : tout en impliquant la négative (car le plus-que-parfait atteste la non-factualité du comparant), la subordonnée affirme en même temps son exigence de vérité et la validité heuristique de la cause fictive, puisque son point d'aboutissement est bien le fait observé dans le monde réel. La comparaison nous dit en effet que si les cheveux de Rachel avaient été indiqués par des hachures sur un lavis à l'encre de Chine, ils présenteraient à l'observateur la même irrégularité. La valeur figurative du rapprochement découle alors de ce que la représentation évoquée par le comparant s'écarte de l'isotopie du contexte référentiel et produit surtout – pour reprendre la formule de Murat – « une sorte d'interférence du réel et du fictif »¹⁷, l'image du lavis tendant insensiblement à remplacer la réalité du visage de Rachel. Au fur et à mesure que l'univers alternatif prend corps et se précise, le comparé se voit engagé dans un processus de dé-réalisation : transportés dans le scénario fictionnel au moyen du pronom sujet « ils », qui assure la continuité entre les deux scènes, les cheveux de la jeune femme perdent leur consistance, se voient dépouillés de toute existence matérielle et subissent un transfert référentiel à l'issue duquel ils finissent par être vaporisés en des hachures grossièrement tracées à l'encre. Ainsi, par synecdoque, le visage se convertit en sa propre représentation picturale, sa matière charnelle se dilue dans les contours flous d'un lavis et subit une reconfiguration métaphorique que Proust pose comme une pierre d'attente, dans la mesure où les autres fragments du portrait de Rachel reprendront cette idée d'indétermination et d'approximation d'un visage changeant selon les aléas de la perspective¹⁸.

C'est donc uniquement sur ces occurrences figuratives, où le connecteur *si* « donne une véritable consigne linguistique de réinterprétation »¹⁹ du réel en embrayant une fiction étrangère au contexte de référence posé par la diégèse, qui défie la logique rationnelle et tend à affirmer paradoxalement la vérité littérale d'un comparant non actualisable, que nous allons nous pencher dans cette section. À la différence de Joëlle Gleize, qui a étudié les configurations comparatives en *comme si* dans l'écriture de Claude Simon, nous ne croyons pas que seules les formes non figuratives, qui présentent une explication du phénomène comparé sur le mode d'une causalité possible, constituent un dispositif herméneutique proprement dit²⁰. Les comparaisons analysées au fil de notre parcours, toutes catégories confondues, auront montré que chez Proust l'acte d'interprétation est consubstantiel à l'acte de figuration et ne peut s'accomplir que dans et par la découverte, l'éclaircissement

¹⁷ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 193.

¹⁸ « Rachel avait un de ces visages que l'éloignement [...] dessine et qui, vus de près, retombent en poussière. Placé à côté d'elle, on ne voyait qu'une nébuleuse, une voie lactée de taches de rousseur, de tout petits boutons, rien d'autre. À une distance convenable, tout cela cessait d'être visible et, des joues effacées, résorbées, se levait, comme un croissant de lune un nez si fin, si pur qu'on aurait souhaité être l'objet de l'attention de Rachel [...] » II, *CG*, 472.

¹⁹ M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 191.

²⁰ J. Gleize, « Comme si c'était une fiction. Sur un dispositif analogique dans *L'Acacia* de Claude Simon », *Michigan Romance Studies*, n. 13, p. 86.

et la mise en forme scripturale de rapports de type analogique entre les choses ; interpréter signifie pour l'écrivain apporter des réponses à l'éternel questionnement sur le comment des phénomènes, fournir une autre version des faits et, ce faisant, les récréer, restaurer l'expérience sensible dans son authenticité à travers un style et des comparaisons « qui substituent à la constatation de ce qui est, la résurrection de ce que nous avons senti (la seule réalité intéressante) »²¹. La fonction stylistique primordiale des comparaisons hypothétiques proustiennes est donc assurément explicative, puisque la figure est l'instrument textuel grâce auquel « l'ineffable se résout en claires formules »²², mais il s'agit ici d'une explication poétique qui s'enracine dans l'imaginaire, dans un univers inactuel et fictif ; c'est pourquoi elle ne se chargera pas, comme nous allons le voir, des mêmes nuances didactiques et démonstratives²³ relevées dans les réalisations phrastiques qui présentaient un comparant tiré de l'expérience commune ou du monde de la science. De plus, la portée explicative et le lien causal unissant le comparant au comparé s'avèreront plus ou moins fort selon les occurrences et selon qu'il s'agit pour le narrateur de donner à connaître une impression ou de partir à la recherche d'une motivation sous-tendant l'avènement d'un procès ou le comportement d'un personnage ; autrement dit, de dégager une vérité de l'être ou une vérité du paraître²⁴.

Avant d'observer de plus près les occurrences retenues pour le commentaire, une précision d'ordre méthodologique s'impose. En règle générale, la présentation des exemples traités dans les sections précédentes a été structurée autour du critère de complexité croissante ; nous avons illustré d'abord les réalisations conformes au schéma syntaxique prototypique dégagé pour chaque sous-classe, et nous sommes passée ensuite aux réalisations plus complexes et originales, plus ou moins « impertinentes » – pour reprendre le terme de Cohen²⁵ – par rapport à la forme canonique. Or, dans le cas des comparaisons hypothétiques ce paramètre doit être légèrement réajusté, étant donné que l'alliance de la comparaison et de l'hypothèse dans une même structure syntaxique ne peut s'opérer qu'au sein du schéma fixe *P1 comme si P2* ; force est donc de constater qu'il n'existe pas de prototype, ni de formes qui s'écarteraient de ce prototype, ou, si l'on veut, que toutes les occurrences sont prototypiques, puisqu'elles présentent toujours deux propositions, l'une principale, l'autre subordonnée introduite par *si*, chevillées par le relateur *comme*. C'est pourquoi nous ne parlerons pas de réalisations canoniques ou déviantes, mais distinguerons simplement nos exemples en fonction du degré de complexité de la proposition comparante ; cela nous permettra de d'évaluer en quelle mesure la construction et le développement plus ou moins ample de la subordonnée hypothétique déterminent les effets de sens dominants de la comparaison (caractérisation, interprétation, explication) et contribuent à ce que Pascal

²¹ EA, 543.

²² *Ibid.*, 645.

²³ Sans oublier pourtant que la posture traductive qui consiste à faire passer une impression « du monde de l'invisible dans celui si différent du concret » (*Ibid.*) est toujours, intrinsèquement, démonstrative, car il s'agit de présenter (et par là de faire accepter) une vision des choses subjective et qui, comme telle, pourrait être rejetée par les lecteurs, ce dont Proust est bien conscient, comme l'attestent les réflexions du narrateur sur le nouvel écrivain (II, CG, 622-623) et la comparaison du *Temps retrouvé* où le livre futur est comparé à des verres plus ou moins ajustés à la vue des lecteurs (« (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteurs ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même », IV, TR, 610).

²⁴ Sur cette distinction, voir J. Sarocchi, *Versions de Proust*, Nizet, 1972, p. 54-55.

²⁵ J. Cohen, « La comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, n. 12, 1968, *passim*.

Mougin a appelé le processus de « littéralisation »²⁶ du comparant, soit la faculté pour la représentation évoquée de prendre corps et de véhiculer une illusion d'existence malgré sa nature fictionnelle.

Penchons-nous donc, pour commencer, sur les réalisations où le connecteur *si* embraie une phrase simple, limitée à ses constituants essentiels. Le comparant présente dans ce cas une hypothèse interprétative qui, selon son point d'incidence, tantôt vise à prolonger le motif du rapprochement et à en spécifier le sémantisme (231), tantôt porte sur l'ensemble de la situation « réelle » comparée et instaure moins une relation de motivation causale qu'elle n'induit un basculement dans un monde autre, au sein duquel a lieu une véritable « refiguration »²⁷ des données de départ (232 et 233) :

(231) Bientôt, *leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent*, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut [...] (I, CS, 178)

(232) de sorte que successivement mes cuisses, mes hanches, mes épaules tâchaient d'adhérer en tous leurs points aux draps qui enveloppaient le matelas, **comme si ma fatigue, pareille à un sculpteur, avait voulu prendre un moulage total d'un corps humain**. (II, JF, 176)

(233) mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau *la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose. »* (IV, TR, 446)

Dans les trois cas, l'« abstinence ontologique »²⁸ du scénario mis en place dans la subordonnée ne fait pas de doutes et est bien soulignée par le saut temporel qui se produit lors du passage du passé simple ou de l'imparfait des verbes dans la matrice, ancrés dans l'actualité de la narration, au plus-que-parfait de la subordonnée, forme classique de l'irréel qui marque l'accomplissement fictif, dans le passé et dans un monde décalé, d'un procès qui finalement n'a pas eu lieu. De même, la valeur figurative des trois comparaisons est indiscutable : la proposition hypothétique esquisse une scène éloignée de l'univers du roman, clairement disjointe du contexte diégétique et référentiel, et vise à déployer, par le recours à une relation analogique, le faisceau de sensations qui sous-tendent l'appréhension du phénomène comparé. Toutefois, ce déploiement ne s'accomplit pas exactement de la même façon dans les trois extraits. En (231), le comparant hypothétique est construit autour d'une structure attributive, formée par la copule *être* et un attribut nominal affecté au pronom sujet « elles » ; cette configuration active un processus de redéfinition analogique du thème de la description qui permet au narrateur d'asseoir la reconstruction rétrospective de l'épiphanie vécue sur la route de Martinville sur une relation de causalité parallèle, imaginaire. Par l'intermédiaire de la reprise pronominale, les « lignes et surfaces ensoleillées » du paysage (sujet de la phrase matrice) se voient ainsi identifiées, non sans une certaine prudence²⁹, à une écorce, afin d'expliquer et de rendre représentable l'impression de déchirement, la cassure

²⁶ P. Mougin, « *Comme si* et la causalité analogique », art. cit., p. 129 *sqq.*

²⁷ J. Gleize, « *Comme si* c'était une fiction », art. cit., p. 93.

²⁸ Formule empruntée à P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 319.

²⁹ Le modalisateur « une sorte de » précédant le terme « écorce » est le signe d'une précaution oratoire qui témoigne à notre avis moins d'une réserve, ou d'une distance critique, que d'un souci d'exactitude, de la recherche d'une désignation qui se tienne au plus près d'une expérience inédite, relevant de l'ineffable. La modalisation nous dit en effet que si le signifié « écorce » – s'inscrivant d'ailleurs, avec les formes du couvercle, de l'enveloppe et du voile, dans la constellation thématique de « l'espace du sens » analysée par J. P. Richard (*Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 175-179) –, ne s'adapte pas complètement à la chose à exprimer, il est aussi celui qui s'en éloigne le moins.

heureuse qui s'est produite à ce moment-là dans l'enveloppe étale du réel et qui a révélé au héros la signification interdite du spectacle des clochers. La portée explicative et la tâche interprétative dévolue au comparant apparaissent donc très fortes ici et sont ultérieurement accentuées par le fait que, malgré son détachement, la subordonnée entretient une relation d'incidence étroite avec le motif métaphorique « déchirer », dont elle réactive le sens propre à travers la connotation concrète, physique, du mot « écorce », dans un mouvement de réduction de l'abstraction tout à fait semblable au fonctionnement des comparaisons métaphoriques sylleptiques.

Si donc à cette occasion l'hypothèse interprétative contribue d'une part à atténuer l'incongruité de la relation prédicative dans la proposition comparée, et à rendre intelligible d'autre part, par un lien de cause à effet, le déchiffrement d'une impression obscure – événement en soi tellement insondable qu'il ne peut être relaté d'ailleurs qu'en régime métaphorique – les comparaisons de (232) et (233) témoignent en revanche d'une exigence légèrement différente. Les difficultés qui surviennent lorsqu'on essaie d'appliquer à ces exemples la glose métalinguistique proposée par Pascal Mougin³⁰ pour mettre en relief le rapport de cause (contrefactuelle) à effet (factuel) unissant les deux noyaux de la comparaison, démontrent que le narrateur est ici moins à la recherche d'une motivation qu'il n'essaie de descendre dans les replis d'une sensation et d'en restituer la teneur exacte, dans un souci de fidélité au ressenti que seule la force évocatrice d'un équivalent issu du réservoir de l'imagination est en mesure d'assurer. Ainsi, l'effort de parfaite adhérence à la surface du lit que le corps épuisé du héros accomplit dans le sommeil est exprimé à travers la construction d'une fiction interprétative d'autant plus irrecevable d'un point de vue logique qu'elle bafoue les principes du monde réel. Dans l'univers parallèle qu'elle retrace, une entité abstraite et inanimée, désignant une qualité du corps (« ma fatigue »), peut accéder par métonymie au statut de sujet animé et humain, doté d'intentionnalité (« avait voulu prendre ») ainsi que de la faculté d'accomplir une action très concrète ; ce transfert animisant est renforcé d'ailleurs par la comparaison substantive enchâssée, introduite par l'opérateur adjectival « pareille » et déclenchant une identification avec le comparant secondaire « sculpteur » qui annonce et justifie l'image du moulage³¹.

La métamorphose de l'inanimé en animé et de l'abstrait en concret caractérise également la dernière occurrence, où l'humanisation de la « vision éblouissante et indistincte » qui frappe le héros dans la cour des Guermantes acquiert un surcroît de réalité grâce au procédé rhétorique de la prosopopée³² et à l'insertion du

³⁰ « Les phénomènes qui seraient observables dans le cas où *q* serait vrai seraient absolument semblables à ceux qu'énonce *p*. [...] si *q* était vrai, il n'en irait pas autrement du phénomène observable » (P. Mougin, art. cit., p. 131). Or, cette paraphrase fonctionne mal dans nos deux occurrences : ^{??}« Si ma fatigue, pareille à un sculpteur, avait voulu prendre [...] mon corps aurait tâché d'adhérer en tous leurs points [...] » ; ^{???}« Si elle m'avait dit "saisis-moi au passage [...] la vision éblouissante et indistincte m'aurait frôlé ».

³¹ Nous retrouvons la même personnification, quoique moins explicite, dans l'épisode de la mort de la grand-mère, à ceci près que l'entité inanimée humanisée et métamorphosée en sculpteur n'est plus la fatigue mais la maladie, et la statufication du corps le signe de la mort inéluctable : « Ses traits, comme dans des séances de modelage, semblaient s'appliquer, dans un effort qui la détournait de tout le reste, à se conformer à certain modèle que nous ne connaissions pas. Ce travail de statuaire touchait à sa fin et, si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. » (II, *CG*, 620)

³² Figure rhétorique qui, rappelons-le, consiste à faire agir et à transformer en instances énonciatives, par le biais du discours direct et/ou de l'apostrophe, des entités qui ne sont pas dotées de parole, voir B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 364-365.

discours direct ; ce procédé s'avère alors le signal par excellence du basculement dans un « anti-univers »³³ où les êtres et les choses échangent leurs propriétés définitives, dans une non-réalité qui, si elle nous éloigne au maximum du « vrai » et du plausible, elle nous rapproche paradoxalement du « modèle intérieur »³⁴ et de la seule vérité qui importe d'éclaircir, celle de nos impressions.

L'animation des sujets abstraits et l'attribution de facultés humaines à des entités inanimées est donc source d'un brouillage des catégories ontologiques qui non seulement est gage de la valeur figurative de la comparaison, mais qui contribue en plus à infléchir le scénario fictionnel développé dans la subordonnée hypothétique vers le domaine du fantastique, du surnaturel, voire du mythique. Inversement, lorsque la relation analogique instaurée entre la situation de départ et l'interprétation fournie par le comparant comporte un transfert de propriétés spéculaire, soit la transformation de l'animé humain en objet inanimé, l'explication hypothétique devient le support d'une caractérisation qui tire ses effets comiques de la dégradation implicite du thème décrit dans le comparé, comme l'attestent les deux occurrences ci-dessus :

(234) Il [M. de Vaugoubert] me répondit d'un air émerveillé et ravi, *ses deux yeux continuant à s'agiter comme s'il y avait eu de la luzerne défendue à brouter de chaque côté.* (III, SG, 45)

(235) Mais ayant entendu ma demande, il [M. de Breauté] l'accueillit avec satisfaction, me conduisit vers le Prince et me présenta à lui d'un air friand, cérémonieux et vulgaire, **comme s'il lui avait passé, en les recommandant, une assiette de petits fours.** (III, SG, 55)

Bien que les deux comparaisons ne tissent pas de correspondance directe, explicite, entre les constituants nucléaires de la proposition principale et de la subordonnée, la matérialisation inopinée d'un pré de luzerne inviolable au beau milieu du salon de la princesse de Guermantes ou d'une assiette de petits fours dans les mains de M. de Breauté suggère, et entraîne à sa suite, l'avalissement comique des agents humains sur lesquels porte la narration dans ces extraits. Le premier, M. de Vaugoubert, est ravalé à au stade inférieur de l'échelle évolutive, celui des animaux, puisque le prolongement hypothétique rattaché au verbe « s'agiter », ainsi que la présence du verbe « brouter », affecté d'ordinaire à des sujets non humains, invite subrepticement à inférer l'assimilation de l'ambassadeur à un herbivore affamé qui ne peut atteindre l'objet de sa convoitise³⁵. Pour le second, le changement de statut est encore plus radical, car au cours de la cérémonie des présentations, le héros se voit déchu de la condition humaine et subit un processus de réification qui le rabaisse au rang de produit alimentaire, de nourriture mondaine³⁶ prête à être « consommée » et « digérée » par un interlocuteur appelé à en apprécier les qualités de fabrication. La charge ironique propre à la cause fictive que la puissance d'imagination

³³ Dans la perspective linguistique qui est la sienne, R. Martin définit l'anti-univers comme « un ensemble virtuel des propositions que le locuteur sait être fausses, mais dont il pense qu'elles auraient pu être vraies ou – pour le moins – qu'il imagine comme telles », R. Martin, *Pour une logique du sens, op. cit.*, p. 38.

³⁴ « On doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire. Les yeux de l'esprit sont tournés au dedans, il faut s'efforcer de rendre avec la plus grande fidélité possible le modèle intérieur », EA, p. 645.

³⁵ Assimilation que le narrateur a d'ailleurs déjà opérée de façon explicite à la page précédente et que la comparaison hypothétique ne fait en réalité que reprendre et relancer : « [...] il avait l'air d'une bête en cage, jetant dans tous les sens des regards qui exprimaient la peur, l'appétence et la stupidité », III, SG, 44.

³⁶ Les deux axes isotopiques, celui de la nourriture et celui de la mondanité, sont d'ailleurs imbriqués à la fois dans la triade adjectivale qui spécifie l'« air » de M. de Breauté en condensant dans une admirable synthèse les goûts recherchés du gourmet et la finesse du connaisseur des codes sociaux (voir aussi II, CG, 723, où l'adjectif « friand » revient dans une autre description du comte et réfère à un double appétit de bonne chère et de nouveautés mondaines), et dans l'image des petits fours, mets emblématique de toutes les assemblées de la haute société.

du narrateur engendre en guise d'explication à l'excitation de Vaugoubert et à la contenance mi-altière, mi-amusée de Breauté n'est pourtant que l'effet corollaire d'une fonction bien plus essentielle que Proust dévolue en cette circonstance à la comparaison hypothétique. Pour paradoxal que cela puisse sembler, la fiction du *comme si* est appelée à faire surgir une apparence autre, capable de détruire les apparences trompeuses et de pénétrer les signes mondains, de suggérer – sans la révéler ouvertement – une vérité cachée à propos des personnages et de leurs mobiles. Par-delà leur cocasserie, derrière les métamorphoses qu'orchestre la fiction interprétative se profilent d'une part la réalité de l'appétit sexuel, de la concupiscence presque animale d'un inverti qui flaire sa proie sans pouvoir s'en emparer et dont le désir est condamné à une perpétuelle frustration, et d'autre part « l'exacte valeur du langage parlé ou muet de l'amabilité aristocratique » (III, *SG*, 62), ce mélange de curiosité, de mépris et de morgue qui caractérise l'attitude du faubourg Saint-Germain envers les êtres inférieurs qui n'appartiennent pas par naissance à ce milieu. Une fois de plus, l'apport heuristique de l'illusion qui prend corps dans l'espace fictionnel du *comme si* témoigne de ce que dans l'œuvre proustienne, pour reprendre le propos de Pongs cité par Spitzer, « la réalité elle-même ne prend forme à nos yeux – et ne peut trouver expression, ajouterions-nous – que par le canal des fictions humaines »³⁷.

Avant de passer à l'analyse des occurrences où le connecteur *si* introduit une phrase complexe, s'étageant sur plusieurs paliers hypotaxiques, il nous paraît intéressant de revenir brièvement sur la question des tiroirs verbaux qui peuvent figurer dans la subordonnée hypothétique. En parcourant l'ensemble des occurrences en *comme si* relevées dans la *Recherche*, on s'aperçoit que Proust confère de préférence à ses comparants l'inflexion de l'irréel du passé, laquelle se marque grammaticalement par l'emploi du plus-que-parfait de l'indicatif. À la différence de son correspondant simple, l'imparfait, qui montre le procès au cours de son déroulement et véhicule une idée d'inaccompli, en insistant davantage sur l'aspect tensif/sécant d'une action dont on n'entrevoit pas la limite finale³⁸, le plus-que-parfait, en tant que forme composée, marque toujours l'achèvement, le plein accomplissement d'un procès qui, dans le monde virtuel échafaudé par l'hypothèse, est saisi comme étant parvenu à son terme, quoique non réalisé ; par ailleurs, cet emploi n'étonne guère dans l'optique du roman proustien, car il contribue à souligner le caractère rétrospectif de la narration, les hypothèses interprétatives émises par le narrateur portant en effet sur des faits révolus, antérieurs au moment de l'énonciation. Il peut parfois arriver qu'au plus-que-parfait le mode indicatif soit remplacé par le subjonctif ; tout en étant équivalente du point de vue syntaxique et aspectuel (elle dénote toujours l'antériorité et l'accompli), la variante ainsi obtenue est perçue en général comme le cachet d'une plus grande littéarité, d'un style soutenu et recherché, se voulant proche de la langue classique.

Les exemples qui présentent un tel changement de mode demeurent assez rares dans notre corpus : nous n'avons compté qu'une quinzaine d'occurrences au plus-que-parfait du subjonctif sur un total d'environ cent trente comparaisons hypothétiques ; cette donnée a pourtant de quoi surprendre – surtout si l'on songe à l'usage abondant, à la fois rigoureux et désinvolte, que Proust fait du subjonctif, y compris dans ces formes à

³⁷ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, *op. cit.*, p. 472, note 31.

³⁸ Précisons d'ailleurs que la dimension inactuelle et non réelle de l'action envisagée par l'hypothèse n'influence pas la valeur d'inaccompli de l'imparfait ; bien qu'elle soit posée d'emblée comme non réalisable, la situation hypothétique présente tout de même un procès qui n'est pas limité dans le temps et est virtuellement en train de se dérouler : « il [Aimé] disait au garçon qui nous avait servis, avec un geste répété et apaisant du revers de la main, **comme s'**il voulait calmer un cheval prêt à prendre le mors aux dents[...] » (III, *SG*, 466).

l'imparfait aujourd'hui inusitées et volontiers cocasses – mais elle contribue, sinon à démentir, tout au moins à fragiliser la légende et les préjugés qui, depuis la parution de *Du côté de chez Swann*, n'ont cessé de courir au sujet du style proustien³⁹, selon lesquels celui-ci abonderait en tournures archaïsantes, en lourdeurs qui accentueraient le sentiment de confusion et de complexité de la syntaxe. En même temps, le nombre exigu d'occurrences au plus-que-parfait du subjonctif est à nos yeux la preuve que Proust ne traite pas les deux tiroirs verbaux comme des variantes libres et interchangeableables, et que le choix de l'une ou de l'autre découle non d'une idiosyncrasie, ou de la volonté d'imprimer une touche classicisante ou noble à son écriture, mais d'une exigence précise de modalisation. En accentuant la dimension irréelle, chimérique, du scénario esquissé par la subordonnée hypothétique, le subjonctif met en lumière la posture de l'énonciateur vis-à-vis de l'interprétation qu'il est en train d'avancer et dont il reconnaît implicitement le caractère improbable, à la limite de l'absurde ; de ce fait, le subjonctif s'avère une marque textuelle supplémentaire de fictionnalité et contribue à accentuer le décalage qui sépare le monde censément factuel du récit de la réalité parallèle et virtuelle qui prend corps dans la subordonnée comparante, ce qui n'affaiblit pour autant le pouvoir évocateur de l'analogie :

(236) Celui-ci [le jardinier], qui considérait les Cambremer comme ses seuls maîtres et *gémissait sous le joug des Verdurin comme si la terre eût été momentanément occupée par un envahisseur et une troupe de soudards*, allait en secret porter ses doléances à la propriétaire dépossédée [...] (III, *SG*, 309)

(237) Certaines personnes, que je ne vis pas, m'écrivirent et me demandèrent « ce que je pensais » de ces deux mariages, absolument *comme si elles eussent ouvert une enquête sur la hauteur des chapeaux des femmes au théâtre ou sur le roman psychologique*. (IV, *AD*, 241)

L'exemple (236) nous paraît particulièrement intéressant en ceci que la combinaison de la configuration hypothétique et du plus-que-parfait du subjonctif donne à voir un double mouvement d'adhérence et d'écart par rapport à la vision « par le dedans »⁴⁰ que le narrateur s'efforce d'adopter. Si la comparaison entraîne un glissement de focalisation, puisqu'elle vise à restituer le point de vue dont elle émane, qui n'est pas celui du narrateur mais du jardinier – instance à laquelle doivent être rapportés également les accents enflés et pathétiques des termes « gémissait » et « joug » – le choix du subjonctif souligne, quant à lui, la distance critique et ironique que le narrateur veille à maintenir vis-à-vis d'une hypothèse interprétative qu'il semble implicitement taxer d'exagération. La représentation fictionnelle qui transforme le jardin de la Raspelière en territoire envahi *manu militari*, ainsi que l'assimilation tendancielle des Verdurin à une troupe d'occupants saccageurs, suggérée par l'analogie substantive, résultent selon nous d'un effort herméneutique « au carré » fourni par le narrateur. La comparaison hypothétique qu'il formule traduit en effet non pas sa propre perception de la présence des Verdurin chez les Cambremer, mais décrypte (en la récréant) la vision outrée qu'a le jardinier

³⁹ Légende que synthétise, et semble en partie accrédiéter, ce propos de B. Crémieux, qui en 1920 se déclarait encore « un proustien assez tiède » (*Du côté de Marcel Proust*, Lemarquet, 1929, p. 70) : « [...] phrases interminables, alambiquées, bourrées de métaphores saugrenues, de locutions empruntées au vocabulaire philosophique ou médical, lourdeur de la forme venant encore compliquer et embrouiller les arguties de la pensée ou du sentiment, nécessité de relire deux ou trois fois une période pour la saisir dans toutes ses nuances[...] telle est à peu près la légende du style de Proust. [...] Comme toutes les légendes, elle repose sur des observations de détail parfaitement justes », cité par B. Brun, « Les idées reçues au sujet de Marcel Proust », dans P. Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Éditions Kimé, 2010, p. 226. Par ailleurs, dans son compte rendu de *Du côté de chez Swann*, paru dans *Le Temps* du 10 décembre 1913, Paul Souday argue que les subjonctifs de Proust ne sont ni « conciliants » ni « disciplinés », voir *Le Temps*, 10 décembre 1913, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241644c/f3.item>.

⁴⁰ *Corr.*, t. XIX, p. 574.

d'un fait qu'il perçoit, lui, comme catastrophique, en raison du conflit qui l'oppose aux nouveaux locataires dans la gestion du jardin. Cependant, l'emploi du subjonctif révèle que le mimétisme n'est pas absolu et que le narrateur entend au contraire amplifier l'absurdité comique et l'irréalité saugrenue de l'interprétation du personnage, dans le but de s'en désolidariser et de rendre ainsi perceptible le changement de perspective. Toutefois, l'aspect le plus intéressant de cette occurrence, où le plan de la narration romanesque et celui du commentaire extradiégétique se mêlent d'une façon inextricable, ne se révèle que quelques lignes plus bas. En effet, si le narrateur fait preuve d'une si grande perspicacité, en réussissant à pénétrer les pensées et même l'imagination d'un personnage qu'il connaît à peine, c'est parce que l'hypothèse fictionnelle qu'il prête au jardinier s'enracine dans un fait réel qui va être relaté dans une digression anecdotique, et dont on s'avise après-coup que la comparaison en constitue le reflet et la conséquence :

[...] il disait souvent de Mme de Cambremer qui, en 70, dans un château qu'elle avait dans l'Est, surprise par l'invasion, avait dû souffrir pendant un mois le contact des Allemands : « Ce qu'on a beaucoup reproché à Madame la marquise, c'est, pendant la guerre, d'avoir pris le parti des Prussiens et de les avoir même logés chez elle. À un autre moment, j'aurais compris ; mais en temps de guerre, elle n'aurait pas dû. C'est pas bien. » (III, *SG*, 310)

Nous comprenons alors que la représentation hyperbolique du jardinier, pour qui la présence des Verdurin équivaut à une invasion, s'avère en fait un clin d'œil au souvenir bien réel de l'occupation allemande, et, implicitement, une accusation rancunière à l'égard de la Marquise, coupable à ses yeux de connivence vis-à-vis de l'occupant. L'explication analogique que le narrateur fournit en se glissant dans la peau, et dans l'esprit, du malheureux personnage – et que des indices textuels comme l'usage du subjonctif et des articles indéfinis génériques nous invitent à tenir pour non actualisable, voire franchement chimérique – se voit donc légitimée *a posteriori* et dotée d'une valeur de vérité, puisque le scénario fictionnel renvoie à des événements qui ont réellement eu lieu, comme si l'imagination se voyait finalement confirmée, ou rattrapée, par la réalité, ce par quoi il faut naturellement entendre le cadre référentiel posé par le roman.

Ce curieux court-circuit entre imagination et "réalité", ce brouillage délibéré des frontières qui séparent le monde factuel du monde fictionnel marque également l'exemple (237), bien qu'en cette circonstance le saut soit encore plus périlleux et, si l'on veut, triple. Si en général le décrochement qu'opère la comparaison hypothétique reste limité à l'intérieur de la sphère diégétique – car nous acceptons de tenir pour "réel" l'espace-temps construit par l'œuvre romanesque, et parlons d'un basculement dans la fiction lorsque la subordonnée hypothétique nous introduit dans une dimension parallèle, en rupture d'isotopie avec le contexte de départ – dans cet exemple l'univers contrefactuel esquissé par le *comme si* ouvre, de façon vertigineuse et inattendue, sur le monde extratextuel, tout à fait réel, où se situent l'auteur Marcel Proust et ses lecteurs. Le rapport analogique que le narrateur perçoit entre les interrogations indiscretes des personnes souhaitant connaître l'avis du héros au sujet des mariages de Saint-Loup et du jeune Cambremer, et les enquêtes d'opinion des journaux, pourrait de prime abord ne pas étonner et être reçue comme une explication plausible, visant à spécifier la nature anodine d'un tel questionnement. Il se trouve pourtant que le second objet de ces sondages censément imaginaires et jamais réalisés est « le roman psychologique », thème sur lequel Proust lui-même, fort désormais

de sa renommée, fut appelé à s'exprimer en février 1922 par le journal *Les Annales politiques et littéraires*⁴¹. La comparaison hypothétique nous fait alors osciller sur le fil de trois dimensions : du monde fictif du roman, que nous considérons pourtant comme réel/possible, elle nous transporte dans un monde parallèle qui se donne initialement comme fiction mais s'avère en fait coïncider avec la réalité. Il apparaît alors que le choix du subjonctif contribue à brouiller davantage les pistes, on pourrait dire même à nous dépiétre, car la modalisation qu'il imprime à l'hypothèse affirme et renforce la non-existence, l'impossibilité d'actualisation d'un événement qui non seulement s'est produit dans le monde factuel mais qui, de plus, a concerné directement l'auteur du texte. Protégé par l'écran virtualisant et contrefactuel du *comme si*, Proust glisse ainsi subrepticement au cœur de l'un des moments les plus romanesques de la *Recherche*, une allusion autobiographique limpide, preuve de la porosité grandissante – surtout dans les dernières années de rédaction – des frontières entre l'œuvre et la vie⁴², celle-ci tendant de plus en plus à emboîter le pas à la création et à fournir des matériaux qui sont transposés presque en prise directe par l'écrivain dans un ensemble en perpétuelle (re)construction.

Nous avons souligné à maintes reprises, tout au long de notre parcours d'analyse, que l'un des traits les plus stables et les plus personnels du traitement proustien de la comparaison réside dans l'extension volontiers exceptionnelle du comparant. C'est notamment dans les formes phrastiques, dotées d'un verbe en surface et plus idoines, sur le plan structurel, à exprimer un processus dynamique complexe, que le pôle droit du rapprochement tend à se développer bien au-delà des limites usuelles et à engendrer des représentations très détaillées, en pleine conformité avec le pari d'exhaustivité et la tâche totalisante que Proust confère à la syntaxe : restituer fidèlement un référent qui se donne, et doit être saisi, dans le temps. Les comparaisons hypothétiques ne font aucunement exception à ce propos ; notre corpus présente au contraire bon nombre d'occurrences où le connecteur *si*, au lieu d'introduire une phrase simple, régit une proposition qui accueille des prolongements de type parataxique et/ou hypotaxique et s'enrichit, comme le notait Le Bidois, « de subordinées successives qui font cascade ou ricochet, s'enchevêtrent les unes dans les autres »⁴³, ce qui n'est

⁴¹ L'enquête lancée par le journal portait plus exactement sur le « roman d'analyse » - désignation à laquelle Proust dit d'ailleurs dans sa réponse préférer le terme « roman d'introspection » (voir EA, p. 640) - et comportait les questions suivantes : « Y a-t-il encore des écoles littéraires ? » et « Quand on établit une distinction entre roman d'analyse et le roman d'aventures, cela veut-il, à votre avis, dire quelque chose, et quoi ? » (EA, p. 960, note 1).

⁴² Ce phénomène de transposition de matériaux autobiographiques dans l'œuvre concerne aussi d'autres ajouts tardifs, comme l'épisode de la mort de Bergotte – rédigé peu après « l'incomparable promenade » (*Corr.*, XX, p. 291-292) que Proust fit en mai 1921 en compagnie de Jean-Louis Vaudoyer au musée du Jeu de Paume, qui consacrait alors une exposition aux peintres hollandais – ou les allusions à aux attaques d'aphasie et aux étourdissements qui frappent le héros dans le *Temps retrouvé* (voir IV, *TR*, 616, écho aux accidents que Proust relate dans des lettres à Rivière et à Gallimard, *Corr.*, t. XXI, p. 465 et 475), sans oublier bien entendu les bouleversements qu'entraînèrent dans la vie et dans l'œuvre de Proust la fuite et la mort d'Agostinelli, événements qui ont abondamment nourri le cycle d'Albertine (voir dans la Pléiade la « Notice » de *La Prisonnière*, III, p. 1633-1636). La correspondance montre d'ailleurs que, dans ses dernières années, la vie que Proust mène en dehors de son appartement ne semble avoir d'autre but que de nourrir la construction de l'œuvre ; par exemple, les rares sorties à l'Opéra au cours des années 1920-1922 sont moins motivées par l'intérêt du spectacle qui se joue sur les planches que par l'espoir de glaner dans la salle des matériaux précieux lui permettant de vérifier et d'ajouter une dernière touche aux portraits des personnages vieillissants du « Bal de Têtes » : « Cela m'intéresse extrêmement de voir la façon dont les figures vieillissent. [...] La salle de l'Opéra serait un merveilleux centre d'observation. » Lettre à Mme Edwards, *Corr.*, t. XIX, p. 104.

⁴³ R. Le Bidois, *L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950), étudiée plus spécialement dans l'œuvre de Marcel Proust*, cité par I. Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche*, op. cit., p. 17.

pas sans conséquences pour le fonctionnement global de la figure. En effet, ainsi qu'il arrive dans les autres formes comparatives, plus le comparant s'étire et les détails s'affinent, plus la distance du point de départ augmente et la représentation hypothétique peut prendre corps, atteindre une épaisseur concrète et une apparence de réalité malgré sa non-existence factuelle. En assumant alors les proportions d'un micro-récit qui, à la différence des autres comparants à valeur narrative, ne se réclame pas d'un ancrage dans l'expérience commune ou d'une valeur de vérité générale, mais se présente d'emblée comme une pure invention de la pensée analogique, la fiction interprétative procède – d'une manière plus profonde et radicale que ne le font les comparaisons à subordonnée simple – à une « redescription de la réalité à fonction de vérité »⁴⁴, capable de percer à jour les profondeurs d'une impression esthétique (238)...

(238) Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que *ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver.* (I, CS, 208)

... ou le revers caché des signes mondains (239, 240) :

(239) Elle semblait non pas adresser une invitation, mais demander un service, et avoir besoin de l'avis de la princesse sur le quintette de Mozart, **comme si ç'avait été un plat de la composition d'une nouvelle cuisinière sur les talents de laquelle il lui eût été précieux de recueillir l'opinion d'un gourmet.** (I, CS, 328)

(240) il ne cessait pas de multiplier devant moi les révérences, les signes d'intelligence, les sourires filtrés par son monocle ; soit dans l'idée fausse qu'un homme de valeur l'estimerait davantage s'il parvenait à lui inculquer l'illusion que pour lui, comte de Bréauté-Consalvi, les privilèges de la pensée n'étaient pas moins dignes de respect que ceux de la naissance ; soit tout simplement par besoin et difficulté d'exprimer sa satisfaction, dans l'ignorance de la langue qu'il devait me parler, en somme **comme s'il se fût trouvé en présence de quelqu'un des « naturels » d'une terre inconnue où aurait atterri son radeau et avec lesquels, par espoir du profit, il tâcherait, tout en observant curieusement leurs coutumes et sans interrompre les démonstrations d'amitié ni pousser comme eux de grands cris, de troquer des œufs d'autruche et des épices contre des verroteries.** (II, CG, 723)

En (238), nous reconnaissons le mouvement d'amplification typique des phrases proustiennes, qui se déploient en combinant de façon conjointe les ressources de l'approfondissement "vertical" propre à l'hypotaxe et des ajouts en étendue, par duplication de segments fonctionnellement homologues. L'objet direct de la subordonnée (« une personne ») est prolongé en effet par une expansion relative restrictive, dont le verbe se voit à son tour dédoublé à travers l'addition d'un nouveau syntagme verbal, ce qui permet de marquer la séquentialité des actions et leur succession temporelle : au moment révolu de l'admiration, de la contemplation fugace (souligné par l'aspect accompli du plus-que-parfait), fait suite le temps indéfini et sans bornes du désespoir. C'est donc grâce à cet enchaînement syntaxique, gardant d'ailleurs des proportions relativement contenues, que se construit une autre version du récit, alternative et hypothétique, par l'écran magique de laquelle l'expérience esthétique de Swann – résumée et déjà dé-réalisée, privée d'épaisseur référentielle par le pronom démonstratif dans la proposition comparée à présentatif⁴⁵ – se voit reformulée et restituée dans toute

⁴⁴ J. Gleize, « Comparaisons hypothétiques et récit fictionnel », dans *Travaux du Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence*, n. 15 (*Le Récit*), 2000, p. 67.

⁴⁵ Nous retrouvons d'ailleurs dans cet exemple la même imbrication d'une structure consécutive à valeur intensifiante (« si particulière, avait un charme si individuel [...] que »), du présentatif et de la comparaison hypothétique illustrées dans la section précédente (voir *supra*, exemples 219-221) ; l'effet stylistique et esthétique visé est toujours le même : rendre compte d'une impression dont la « différence qualitative », l'intensité inouïe échappent aux moyens de

sa puissance, matérialisée dans le corps évanescent, et néanmoins si concret, d'un être perdu et retrouvé. Le glissement de l'univers diégétique au monde parallèle de la fiction interprétative se fait sans heurts – d'un salon à l'autre, on pourrait dire – et ce non seulement parce que Swann, personnage "réel" figurant dans le rôle d'agent dans la matrice, devient le sujet de la subordonnée hypothétique et se voit annexé tout naturellement au scénario fictionnel dont il reste le protagoniste principal, mais surtout parce que ce scénario n'est pas inédit et contribue au contraire à resserrer le leitmotif baudelairien associé à la musique de Vinteuil. Bien que la personnification ne s'accompagne pas ici, à la différence d'autres évocation de la petite phrase, d'une féminisation qui rendrait encore plus patente l'allusion, comment ne pas reconnaître dans cette personne « admirée dans la rue », apparition foudroyante, entrevue et aussitôt perdue, un écho à la passante mystérieuse des *Fleurs du mal* ? L'écho résonne d'autant plus clairement si l'on se souvient que, dans la section consacrée aux comparaisons substantives non motivées, nous avons analysé un exemple développé (17), où le désir presque charnel de Swann pour le morceau musical était déjà comparé au souhait de retrouver une inconnue fugitive, à peine effleurée du regard :

(17) Mais rentré chez lui il [Swann] eut besoin d'elle, *il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom*

Dans cette évocation, précédant d'une page seulement notre occurrence hypothétique, le renvoi intertextuel à Baudelaire est explicite et immédiatement reconnaissable, puisqu'il s'agit pour Proust d'introduire pour la première fois un motif qui va structurer en profondeur chacune des apparitions de la sonate ; en revanche, la référence de (239) est plus voilée car, à l'instar des restes instrumentaux wagnériens⁴⁶, elle doit surtout assurer la reprise cohésive du motif et souligner la surprise de la reconnaissance. Qui plus est, la mise en regard de ces deux passages homologues permet d'attirer l'attention sur une différence concernant le fonctionnement des deux configurations comparatives : si la forme substantive non motivée esquisse, au moyen de ses expansions, un véritable roman abstrait, un micro-récit pourvu d'un protagoniste anonyme et dont le canevas doit pouvoir éclairer, par le truchement des correspondances analogiques, la situation de Swann, la comparaison hypothétique semble mettre en place, quant à elle, une version parallèle, non avenue mais possible du roman principal ; on dirait en effet qu'elle fait vivre à Swann, pendant un court instant, une autre vie que la sienne, dans un monde autre que le sien. La transformation de la situation de départ induite par le comparant hypothétique s'avère alors encore plus radicale, car nous assistons moins à une confrontation impliquant deux situations ou entités qui ont des points communs et qui restent distinctes, qu'à une interprétation qui réécrit en quelque sorte la réalité comparée, à une analogie qui réinvente les données qu'elle donne en même temps à voir.

Cette radicalité qui caractérise la reconfiguration analogique du comparé est d'autant plus évidente en (239) et en (240) que l'explication apportée par la subordonnée hypothétique comporte – comme nous le

désignation du langage ordinaire et ne peuvent être appréhendés que par une reformulation d'ordre analogique.

⁴⁶ Sur l'affinité entre ce mode de composition wagnérien et la technique proustienne qui consiste à annoncer, à tel endroit du récit, des thèmes ou épisodes qui ne seront développés que plus tard, voir L. Fraisse, « Introduction », *La Prisonnière*, Classiques Garnier, 2013, p. 56-57.

relevions déjà dans les exemples (234) et (235) – une régression et une dégradation comique de l'entité actualisée, procédé destiné à faire éclater la vérité des sous-entendus et à mettre à nu les mobiles qui se cachent derrière les apparences mondaines. Ainsi, le peu de considération que Mme de Gallardon, bien plus intéressée à extorquer enfin une visite à Oriane, accorde à l'art et à la valeur esthétique intrinsèque du quintette de Mozart émerge au moyen d'une représentation hypothétique qui se développe en deux temps : l'analogie substantive régressive métamorphose d'abord, en jouant sur la valeur syllepique du mot « composition », le morceau musical en un plat fraîchement concocté, et se voit ensuite consolidée grâce à l'expansion relative hyperbatique, laquelle se rattache à un détail appartenant au monde fictionnel (« une nouvelle cuisinière ») qui devient le nouveau point de focalisation, le pivot d'un développement qui « prend » et finit par s'imposer. De la sorte, le prolongement amplifie l'univers issu de l'effort herméneutique du narrateur et le légitime, en lui conférant une « exigence ontologique »⁴⁷ de plus en plus forte au fur et à mesure que l'on s'éloigne de Mozart ou, comme il arrive en (240), du salon de la duchesse de Guermantes, théâtre en miniature où M. de Breauté se donne en spectacle.

Ce dernier exemple nous paraît particulièrement riche, non seulement en raison de la longueur de la subordonnée – véritable « monologue arborescent, tortillé, spirale », selon le mot de Paul Morand⁴⁸ – et de la minutie pointilliste de la représentation, mais aussi parce qu'il permet d'observer comment la méditation du narrateur passe, au sein du même parcours explicatif, du domaine de la causalité ordinaire à celui de la cause imaginaire. Confronté à la profusion de gestes et de signes inexplicables émis par Breauté à son adresse, le narrateur emprunte d'abord la voie de l'interprétation rationnelle et développe, comme à son habitude⁴⁹, un faisceau de motivations plausibles, articulé sur le mode binaire par le connecteur disjonctif *soit/soit*. Cependant, la démarche analytique a beau balayer le champ de la réflexion et présenter deux conjectures également valables (le comte veut montrer que les mérites de l'intelligence valent le prestige de la naissance, ou bien il ignore comment s'adresser à quelqu'un qui n'est pas de son milieu), son issue reste incertaine et ne produit pas d'avancements véritables, si bien qu'au moment de tirer les conclusions (ce que signale le marqueur de relation « en somme ») le narrateur quitte le domaine du possible et opère un virage joyeusement assumé vers l'irréel. Le château d'hypothèses fragiles et inopérantes bâti par l'intelligence s'écroule ainsi face à la puissance de l'invention analogique, qui résout le « suspens psychologique »⁵⁰ du personnage en mettant en place un scénario aussi improbable que cocasse, où Breauté se transforme en un nouveau Christophe Colomb arpentant des territoires inconnus, découvrant avec un mélange de curiosité et de condescendance l'existence d'êtres « naturels », inoffensifs et inférieurs, desquels on peut toujours tirer profit.

La comparaison hypothétique se confirme donc un dispositif heuristique fondamental, ainsi qu'un

⁴⁷ P. Mouglin, « Comme si et la causalité analogique », *op. cit.*, p. 129.

⁴⁸ P. Morand, *Le Visiteur du soir*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁹ Voir, entre beaucoup d'autres exemples, la première rencontre avec le lift à Balbec (II, *JF*, 26) ou les raisons supposées de l'immobilité de Norpois (I, *JF*, 444). La technique de la multiplication des hypothèses, afin d'envisager tous les mobiles possibles ayant pu susciter une réaction ou expliquer un comportement, sans pour autant trancher en faveur d'une seule explication, est caractéristique de la peinture proustienne des personnages et du défi qu'elle constitue pour le romancier : il s'agit « de préserver simultanément les chances de l'explication rationnelle et le mystère du personnage » (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 123) ainsi que de démontrer l'impossibilité de surmonter l'inconnu que chaque être représente pour nous.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

moyen dont Proust se sert, indirectement, pour démontrer la supériorité de l'imagination vis-à-vis de l'intelligence et du "réalisme" ; en effet, grâce à cette incursion inattendue, quoique discrètement préparée⁵¹, dans l'univers des récits de voyage, la figure interprète et révèle plus efficacement que mille suppositions rationnelles le dessous des cartes – en l'occurrence le mélange de gêne, de curiosité et de morgue qui caractérise l'attitude de l'aristocrate snob face à l'espèce inconnue et exotique du bourgeois.

Le déploiement par amplification de la subordonnée et son agencement en un micro-récit qui, de par son étendue et sa précision, affirme sa vérité au moment même où « la présupposition de la négative est la plus forte »⁵² et la fiction pleinement revendiquée, n'est pas le seul procédé de complexification syntaxique que nous avons pu rencontrer dans les configurations hypothétiques de notre corpus. Les phénomènes de duplication par addition ou par disjonction, si largement exploités par Proust dans la construction de ses phrases proliférantes, et que nous avons répertoriés dans les autres sous-classes de comparaisons, intéressent également les constituants nucléaires de la proposition introduite par *si*, et peuvent être observés plus particulièrement au niveau des syntagmes verbaux, où le dédoublement concerne soit le prédicat, soit les attributs imaginaires affectés au sujet ou à l'objet direct de la subordonnée. Dans le premier cas, l'ajout d'un nouveau segment verbal, accompagné éventuellement d'une reprise anaphorique du connecteur *si*, peut se révéler nécessaire pour marquer l'enchaînement de deux actions sur l'axe syntagmatique et leur succession dans le temps, ou plus exactement le changement d'état du comparé suite à la reconfiguration hypothétique et le déroulement d'un procès résultant de ce nouvel état. La variation aspectuelle introduite par le dédoublement des prédicats en (241), où l'on passe de l'accompli du plus-que-parfait, marquant le stade antérieur, au terminatif de la périphrase verbale, reproduit dans les deux séquences hypothétiques la relation temporelle et causale qui lie l'achèvement de la première page d'écriture du héros à son chant libérateur ; ainsi, l'événement réel se voit réinterprété sous un mode ludique et ironique⁵³, le héros assis à la place des volailles se métamorphosant lui-même – par contagion métonymique – en poule ayant mené à bien sa ponte quotidienne⁵⁴ :

⁵¹ C'est sans doute pour atténuer le caractère saugrenu de l'hypothèse fictionnelle et la surprise d'un tel saut spatio-temporel, qui amène les lecteurs très loin du salon de la duchesse de Guermantes, ainsi que pour légitimer l'hypothèse interprétative en l'ancrant, encore une fois, dans la perspective du personnage, que le narrateur veille à préciser, dans les lignes qui précèdent notre citation, que M. de Bréauté est un « grand amateur de récits de voyages » (loc. cit.) ; de ce fait, toute la fiction est moins improbable qu'elle ne paraît de prime abord, car le comte – toujours friand de nouveautés et d'imprévus qui puissent ajouter un grain de sel aux réunions mondaines – fait face à l'inconnu que représente le héros en cette circonstance en adoptant la posture de l'explorateur découvrant des terres vierges ou de l'ethnologue entrant en contact avec une population indigène.

⁵² P. Mougin, « Comme si et la causalité analogique », art. cit., p. 130.

⁵³ Il est possible de voir se profiler derrière cette métamorphose ludique la mise à distance, voire le jugement peu édifiant que le narrateur porte rétrospectivement sur cette page de jeunesse, laquelle nous paraît faire l'objet d'une dévalorisation, d'une (auto-)dérision entraînée par la régression du héros au stade animalier : bien que l'œuf renvoie à une forme parfaite et pleine, l'écriture semble se réduire à un besoin physiologique, à un devoir dont on souhaite « se débarrasser » pour conjurer la constipation ; de même, le chant heureux de l'enfant n'est pas la jubilation du poète-Memnon (« je dis avec joie des mots qui n'ont rien d'heureux, et je chante. Car le poète est comme la statue de Memnon. Il suffit d'un rayon de soleil pour le faire chanter », cahier 3, f. 27 r°) mais une cacophonie, le gloussement grossier d'une poule. Comme le précise Luc Fraisse, « la vocation du héros de la *Recherche* sera bien née, mais encore dans l'œuf ; et il faut encore comprendre que l'inspiration n'est pas le fait d'un littérateur consommé, mais au contraire antérieure à toute littérature. » (L. Fraisse, « Proust et Anna de Noailles », *Publif@rum*, n. 2, 2005, disponible sur le site www.publifarum.farum.it) Sans compter que la fécondité à laquelle renvoie l'image de l'œuf s'avèrera illusoire, puisqu'après cette page la source se tarira : le héros n'écrira plus rien et doutera à plusieurs reprises de cette vocation qui semble bien, si l'on file la métaphore, avoir étouffé dans l'œuf.

⁵⁴ Contagion métonymique qui apparaît on ne pourrait plus clairement dans cet avant-texte, où l'on comprend que l'association analogique matricielle se joue entre la plume de l'écrivain et la plume de la volaille : « [...] « dégageant

(241) 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 trouvais 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.** (I, CS, 178)

Il peut néanmoins arriver que la technique de duplication des prédicats soit convoquée non pas pour introduire une modification d'aspect et souligner la progression dynamique de l'action, mais pour faire éclater l'éventail des hypothèses imaginées et des causes, plus ou moins possibles, susceptibles de jeter quelques lumières sur un état d'âme contingent et insondable, qu'il s'agit de décomposer en plusieurs facettes à la fois alternatives et concomitantes, afin de l'appréhender dans toute sa complexité :

(242) Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, *j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu.* (II, JF, 79)

Nous constatons aisément que l'énumération des infinitifs rattachés à la périphrase verbale régie par le verbe « venir » n'articule pas les actions selon une succession chronologique, mais affirme leur simultanéité, la coexistence sur le même plan de plusieurs hypothèses alternatives et présentées comme également valables pour rendre compte du sentiment de tristesse qui accable le héros sur la route d'Hudimesnil. S'il est vrai, d'une part, que cette surenchère dans la conjecture infirme implicitement la plausibilité logique de l'explication, puisque les quatre causes exposées ne peuvent être toutes avérées en même temps et, au vu de leur disparate, engendrer un même effet (on pourrait objecter au narrateur que l'on n'éprouve pas la même peine face à la perte d'un ami ou à sa propre mort), elle permet d'autre part de descendre au fond du désarroi du héros, de l'épuiser en amplifiant son intensité et en mettant à jour les couches superposées qui le composent. L'agencement oratoire des quatre infinitifs en deux couples sémantiquement accordées, indexées sur les isotopies de la mort⁵⁵ et du reniement, montre que dans cette tristesse – évoquée de façon approximative par la qualification littérale dans la proposition principale – le regret de la perte se mêle à un sentiment de culpabilité, au remords pour ne pas avoir su déchiffrer la signification obscure du message crypté communiqué par des arbres qui, contrairement à ceux que le héros apercevra bien plus tard du wagon arrêté en rase campagne⁵⁶, ont encore tant de choses à lui dire, mais demeurent tragiquement muets, hors d'atteinte,

les parties encore virtuelles de ma pensée par le travail [...] j'avais accédé à la vie et, ma plume posée ou immobile à ma fenêtre, comme une poule qui vient de pondre un œuf – ou comme un oiseau sur la branche, je chantais », II, *Esquisse XXXII*, p. 1259.

⁵⁵ L'isotopie de la mort est liée à double fil avec l'allusion à la descente aux enfers, mythème où se mêlent sans doute le souvenir de Virgile (la visite d'Énée au royaume d'Hadès, évoquée explicitement dans les brouillons : « Fantômes d'un passé cher, si cher que mon cœur battait à se rompre, ils me tendaient des bras impuissants, comme ces ombres qu'Énée rencontre aux Enfers », Proust 45, N.a.fr. 16636, f. 4-5 r°, mais aussi le mythe d'Orphée) et celui d'Homère (la *Nékuia* d'Ulysse) et qui est développé dans une autre comparaison précédant de peu notre citation : les trois arbres sont rapprochés d'abord à de « chers compagnons de mon enfance, à des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs » ; puis l'explication mythique prend le dessus : « Comme des ombres, ils semblaient le demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. » Voir à ce propos M. Miguet-Ollagnier, *Mythologie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 269 *sqq.*

⁵⁶ Voir l'apostrophe de IV, TR, 433. Pour un avant-texte plus concis de ce passage, moins soignée du point de vue oratoire et ne présentant pas notre comparaison hypothétique développée, voir EA, 214-215. Les arbres, en rangée ou solitaires, sont d'ailleurs un objet herméneutique récurrent dans l'univers proustien, foyer d'impressions obscures qui échappent aux efforts d'approfondissement, comme l'atteste aussi ce texte ancien, datant de l'époque de Jean

incompris malgré la foule d'interrogations que déclenche leur « apparition mythique » (II, *JF*, 78) et dont notre comparaison hypothétique constitue l'aboutissement, la clausule désespérée.

Le mouvement de recréation de la réalité qui sous-tend la dynamique descriptive proustienne, ainsi que la déformation presque hallucinatoire et révélatrice que la vision analogique opère à partir des données factuelles, se manifestent d'une façon d'autant plus visible et explicite dans le texte lorsque, comme nous le relevons dans l'analyse de l'exemple (231), la subordonnée hypothétique s'articule autour d'une structure phrastique attributive. Dans ces réalisations, par ailleurs assez fréquentes, nous retrouvons le verbe *être* en fonction de copule, conjugué majoritairement au plus-que-parfait et régissant un attribut de type nominal ; celui-ci est introduit par un déterminant indéfini générique et s'applique à un sujet pronominal dont l'antécédent textuel est le sujet, ou l'objet direct, de la phrase matrice. Cette configuration syntaxique instaure une relation prédicative qui marque, on le sait, un rapport d'identité/ identification du terme support à son apport, dans un mécanisme logique d'inclusion qui se joue à la fois sur le plan de l'intension (le sujet possède les propriétés du GN attribut) et sur celui de l'extension (le sujet appartient à la classe représentée par l'attribut) et qui donne lieu à une paraphrase de nature définitoire et caractérisante⁵⁷. Dans le cadre de nos occurrences, où le verbe *être* figure toujours à l'irréel du passé, cette caractérisation relève de l'hypothétique – donc du contrefactuel et de l'imaginaire – et vise non pas à définir ce que l'objet observé est, ce à quoi il s'identifie dans la réalité, mais sous quelle forme équivalente il est perçu, ou, pour le dire autrement, l'apparence qu'il assume dans le monde alternatif échafaudé par l'interprétation analogique, ce qui revient à opérer une nouvelle catégorisation et une redéfinition foncièrement subjective, de type non pas logico-analytique mais métaphorique. De ce fait, lorsque Proust ne s'astreint pas à une seule spécification et multiplie les attributs nominaux virtuels appliqués au sujet de la subordonnée, celui-ci est appelé à comparaître sous des formes diverses, à revêtir plusieurs apparences à la fois et à habiter plusieurs fictions parallèles ; nous assistons alors, une fois de plus, à une démarche qui allie les ressources créatives de l'imagination et la recherche de l'exactitude, la volonté de serrer de plus près la vérité du référent à travers l'arborescence, à la fois débridée et contrôlée⁵⁸, des équivalents et la fragmentation kaléidoscopique des hypothèses, qui semblent toutes se valoir et coexister sans que l'une s'impose au détriment des autres :

Santeuil : « Il [le poète] reste devant cet arbre et tâche de fermer son oreille aux bruits du dehors et de ressentir encore ce qu'il a tout à l'heure senti [...] il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout d'un coup il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin. », *EA*, 417. Voir aussi *DMP*, entrée « arbres », p. 72.

⁵⁷ Il s'agit évidemment d'une pseudo-définition, puisque la construction attributive intégrée dans une comparaison ne présente pas les propriétés de symétrie, de transitivité et de réflexivité (voir M. Riegel, « La définition, acte du langage ordinaire. De la forme aux interprétations », dans J. Chaurand, F. Mazière (dir.), *La Définition*, Larousse, 1990, p. 97-111) qui caractérisent les définitions d'ordre strictement logique, le rapport de mise en équivalence entre les deux GN étant au contraire établi de façon subjective par l'énonciateur.

⁵⁸ L'énumération ne paraît jamais extensible à l'infini ou susceptible d'être prolongée au gré des associations d'idées et des effets d'entrain cotextuel ; c'est pourquoi Robert de Montesquiou a à la fois tort et raison lorsqu'il exalte, dans une lettre de félicitations envoyée à Proust au lendemain de la parution des *Jeunes filles*, « la multiplicité, presque l'infinité des touches qui font vibrer la composition et vivre le sujet » (voir *Corr.*, XVIII, p. 468) : les facettes sont certes multiples et multipliées à dessein par Proust, mais jamais infinies, car cela donnerait non des images, mais des « à peu-près d'images » qui, comme tels, ne comptent pas (voir *EA*, 616).

(243) Dans l'ordinaire de la vie, les yeux de la duchesse de Guermantes étaient distraits et un peu mélancoliques, elle les faisait briller seulement d'une flamme spirituelle chaque fois qu'elle avait à dire bonjour à quelque ami ; absolument **comme si celui-ci avait été quelque mot d'esprit, quelque trait charmant, quelque régal pour délicats dont la dégustation a mis une expression de finesse et de joie sur le visage du connaisseur.** (III, SG, 61)

(244) Aussi, tout en me parlant avec bonté et de l'air d'importance d'un homme qui sait sa vaste expérience, il ne cessait de m'examiner avec une curiosité sagace et pour son profit, **comme si j'eusse été quelque usage exotique, quelque monument instructif, ou quelque étoile en tournée.** (I, JF, 443)

Si nous avons décidé de retenir ces deux exemples parmi d'autres présentant le même accroissement énumératif de la subordonnée comparante, c'est parce qu'ils font état de nombreux points communs et d'un fonctionnement identique, aussi bien pour ce qui est de leur configuration syntaxique et stylistique que pour le rôle dévolu à la comparaison hypothétique dans l'économie de l'extrait. Non seulement les attributs juxtaposés sont agencés en séries ternaires, suivant en (243) le principe oratoire de la cadence majeure et de la progression par volumes croissantes, ou formant en (244) trois blocs presque isosyllabiques ; non seulement les trois syntagmes nominaux attributifs désignent tous des objets ou des entités inanimés, auxquels se voit identifié un sujet humain – ce qui entraîne le même effet de dévalorisation ironique que nous avons signalé précédemment – mais il apparaît surtout que dans les deux cas le dispositif herméneutique de la comparaison est mobilisé dans le but d'éclaircir le même phénomène, soit la signification d'un regard. Que ce soit l'étincellement spirituel des yeux d'Oriane, d'habitude ternes mais prêts à s'allumer de mille feux dès qu'elle se trouve en présence d'une personne de son cercle, ou la perspicacité de l'œil inquisiteur du diplomate, ces manifestations apparaissent au narrateur comme les effets de raisons inconnues, qui ne peuvent être explorées et découvertes qu'en empruntant la voie heuristique d'une fiction où l'objet regardé se métamorphose, qu'en essayant d'imaginer – en toute liberté, sans se laisser entraver par les limites de la logique rationnelle – ce que l'ami de la duchesse ou le héros toisé par Norpois pourraient représenter pour ceux qui les observent, ou plus exactement ce à quoi ils pourraient être identifiés, quelles apparences pourraient justifier un tel regard éblouissant ou attentif. Il va donc de soi que l'essence d'un phénomène d'autant plus inaccessible qu'il touche au mystère de l'autre, au secret de sa personnalité et de ses mobiles, ne peut être approchée qu'en considérant plusieurs explications de façon simultanée, qu'en faisant assumer à l'objet regardé des formes aussi improbables que diverses, car plus les interprétations donneront libre cours à la créativité analogique, plus les attributs choisis seront hétérogènes et décalés les uns par rapport aux autres (ce qui s'observe surtout dans le deuxième exemple, où le héros est identifié en même temps à une entité abstraite, à un objet et à une personne), plus l'espoir d'atteindre la vérité totale du fait observé sera grand pour le narrateur-herméneute (et pour l'écrivain à l'affût des lois). Ainsi, par-delà les effets comiques liés à la transfiguration fictionnelle du sujet humain, le renchérissement induit par les ajouts en étendue répond surtout à un mouvement vertical d'approfondissement de la réalité de départ, l'accroissement des virtualités ouvertes par la comparaison hypothétique permettant en effet de suggérer de biais des traits de caractère ou des attitudes (l'esprit de coterie d'Oriane, l'ambiguïté de Norpois) allant compléter ou parfaire un portrait de personnages délibérément morcelé, en clair-obscur.

Avant de dresser un bilan conclusif des spécificités et des effets de sens qu'assume la configuration hypothétique dans l'écriture et l'esthétique proustienne, nous souhaiterions mentionner brièvement les répercussions découlant d'un paramètre qui s'est avéré signifiant, donc stylistiquement pertinent, dans la plupart des classes et sous-classes analysées, à savoir la place occupée par le noyau comparant au sein de la structure comparative. La possibilité pour le constituant introduit par *comme* de figurer en position détachée dépend, nous l'avons vu, de la relation d'incidence plus ou moins étroite qu'il entretient avec le verbe de la phrase principale. Nous avons souligné également que – tant dans les formes substantives que phrastiques – l'anticipation du terme-repère en position thématique, avant le membre repéré, ménage un effet de suspense voué à différer la résolution de la petite énigme posée par l'analogie en retardant l'apparition du comparé diégétique, lequel devient alors l'élément focalisé. Ces aspects ont déjà été analysés dans les chapitres précédents et, bien qu'ils se manifestent aussi dans la forme comparative hypothétique, ils nous paraissent désormais acquis, raison pour laquelle nous n'y reviendrons pas ; nous voudrions simplement insister sur le fait que, dans cette configuration, le choix de la position liminaire semble en quelque sorte aller à l'encontre du principe esthétique que le narrateur proustien a fait sien en suivant l'enseignement d'Elstir et, avant lui, de Mme de Sévigné, à savoir que les phénomènes doivent être appréhendés et enregistrés « dans l'ordre de nos perceptions » (II, *JF*, 14), tels qu'il se présentent à nos sens et en essayant de restituer l'effet qu'ils ont produit sur nous avant de connaître ou d'imaginer la cause dont ils émanent.

Or, lorsque la subordonnée hypothétique précède la phrase principale, cette ligne de conduite n'est pas respectée, du moment que c'est exactement l'inverse qui se produit : la cause contrefactuelle, l'explication imaginaire et analogique est en effet donnée à connaître avant que l'on soit mis en présence de la conséquence factuelle, du fait perçu à décrire. Cela étant, la concession que Proust fait de loin en loin à ce point d'esthétique, pourtant si capital dans sa conception de l'œuvre d'art, nous semble payée en retour par une grande efficacité rhétorique ; l'antéposition de l'hypothèse imagée permet non seulement de poser les jalons – et de surdéterminer par anticipation – le réseau métaphorique qui innerve la partie comparée (la mention concrétisante de l'affluent qui vient alimenter la source tarie dans la subordonnée de (245) justifie en effet l'emploi figuré dans la matrice du verbe « s'embrancher ») mais surtout de mettre en avant et de mimer, grâce à l'amplification syntaxique et à la focalisation de la partie actualisée, le sentiment de stupeur, l'émerveillement ressenti face au spectacle contemplé (246)⁵⁹ :

(245) Le médecin reprit le pouls de ma grand'mère, mais déjà, **comme si un affluent venait apporter son tribut au courant asséché, un nouveau chant s'embranchait à la phrase interrompue.** (II, *CG*, 639-640)

(246) Je me jetais sur mon lit ; et, **comme si j'avais été sur la couchette d'un des bateaux que je voyais assez près de moi et que la nuit on s'étonnerait de voir se déplacer lentement dans l'obscurité, comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment pas,** j'étais de tous côtés entouré des images de la mer. (II, *JF*, 161)

⁵⁹ Cette impression de ravissement, de stupéfaction que saisit le héros en contemplation est plus sensible dans le second exemple, où le déséquilibre entre la protase étirée – accueillant un scénario hypothétique ramifié qui se développe sur deux étagements subordinatifs coordonnés et enchâsse même une autre comparaison substantive entre les bateaux et les cygnes – et l'apodose très courte, marquant la clausule du paragraphe, assure la mise en relief du constat perceptif et, du même coup, accentue le sentiment d'interpénétration heureuse entre le sujet et l'environnement marin qui l'entoure.

Inversement, le recul du comparant hypothétique dans la partie terminale de l'énoncé comparatif (*a fortiori* lorsqu'il marque la clause d'une période développée) confère à notre figure hypothétique la même valeur conclusive que nous avons relevée en commentant les occurrences à structure présentative figurant en fin de phrase. En règle générale, la comparaison vient achever une séquence narrative et/ou descriptive assez longue, où le narrateur pose l'objet référentiel et aligne, sous le mode du constat ou de la désignation dénotée, les éléments qui concourent à composer un tableau dynamique et mouvant, que la reconfiguration induite par le rapprochement viendra fixer dans une nouvelle image. C'est ce travail analytique de contemplation, de « récolte » et de mise en place des données objectives qui fournit à la vision analogique ses matériaux bruts, la base à partir de laquelle le réel est maîtrisé, transformé et recréé par le sujet percevant⁶⁰. De la sorte, le processus de dé-réalisation et la régression d'Albertine endormie à créature végétale inanimée, privée de conscience et livrée enfin à la possession du héros, prennent corps au fur et à mesure que celui-ci la regarde plonger dans le sommeil et s'achèvent sur la comparaison hypothétique attributive qui scelle l'assimilation de la jeune fille à une plante. Semblablement, l'explication mythique et la référence à Eurydice, gardées en réserve pour la fin de la phrase, constituent une incitation à (re)interpréter ce qui précède – la course affolée de Swann dans un Paris nocturne et surnaturel, son errance à la recherche d'Odette, ombre parmi les ombres, retrouvée avant d'être définitivement perdue⁶¹ – comme la (première) descente de Swann-Orphée aux enfers de l'angoisse et de la jalousie :

(247) Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, **comme si**, *en dormant, elle était devenue une plante*. (III, PR, 578)

(248) Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs **comme si** parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice. (I, CS, 227)

À l'issue de ce tour d'horizon des diverses réalisations de comparaison hypothétique de la *Recherche*, nous voudrions insister sur le fait que – indépendamment du pouvoir de figuration propre à chaque occurrence, lequel est lié à la relation sémantique d'isotopie ou d'allotopie que la représentation virtuelle esquissée dans la subordonnée comparante entretient avec le contexte référentiel posé par la diégèse – l'alliance dans une même configuration syntaxique de deux actes cognitifs tels que la comparaison et l'hypothèse, mobilisant les ressources de l'imagination et de la pensée abstraite dans une visée à la fois analytique et herméneutique, provoque toujours un glissement vers la fiction, un basculement dans un monde autre, qui contredit les lois et les catégories du monde référentiel. À la différence des autres formes phrastiques, où la situation désactualisée qu'évoque le comparant relève d'ordinaire du factuel et tire sa légitimité de son ancrage dans l'expérience

⁶⁰ Comme le note fort justement Pascal Mougin au sujet de l'écriture simonienne (mais son constat vaut tout autant dans le cas de Proust), « l'image est une immédiateté de conquête, au terme plutôt qu'au départ de l'énoncé. » P. Mougin, *L'Effet d'image, op. cit.*, p. 81.

⁶¹ Lors de la soirée Saint-Euverte, le souvenir poignant de cette recherche nocturne, ayant marqué le véritable début de son amour, fera en effet comprendre à Swann qu'Odette, jadis ramenée des enfers parisiens, est désormais perdue : « Il se rappela les bec de gaz qu'on éteignait boulevard des Italiens quand il l'avait rencontrée contre tout espoir parmi les ombres errantes dans cette nuit qui lui avait semblé presque surnaturelle et qui en effet [...] appartenait bien à un monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées. » (I, CS, 341).

commune, l'univers qui se met en place sous le régime hypothétique du *comme si* n'affiche aucune prétention d'existence objective et se présente d'emblée comme fictionnel. Il est le produit d'un regard scrutateur qui, confronté à un phénomène, un comportement, un état de choses nouveaux, se lance dans des suppositions, recherche au-delà des apparences observables les raisons possibles ou imaginaires des effets réels perçus, en faisant surgir, par le biais de l'analogie, d'autres apparences, « situé[es] à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, un peu en retrait » (IV, *TR*, 296), qui sont susceptibles, malgré leur fausseté littérale, de percer à jour la vérité cachée à l'arrière d'un sentiment, d'une attitude, d'une impression.

Pour paradoxal que cette affirmation puisse sembler, la comparaison hypothétique s'avère bien chez Proust un instrument au service d'une démarche esthétique et poétique que nous pourrions qualifier de "réaliste", à condition que par cette étiquette l'on entende non pas l'enregistrement mimétique, l'exactitude de la notation, le souci du vrai qui animent la pratique anecdotique et l'observation très pointue d'un Goncourt⁶², mais un réalisme d'un autre ordre, un réalisme « qui scrute [...] pénètre au dedans de l'objet [...] un réalisme qui se plaît à déchiffrer [...] qui crée »⁶³. Loin de se cantonner à une monstration, loin d'offrir un « misérable relevé de lignes et de surfaces » (IV, *TR*, 463), le réalisme proustien met à contribution la « fiction heuristique »⁶⁴ du *comme si* pour briser l'écorce superficielle et trompeuse des phénomènes, pour révéler non comment la chose est, objectivement, mais comment elle a été perçue instinctivement par le sujet et à quelle forme/apparence alternative il faut la rapporter pour que l'essence de cette perception puisse être restituée dans son authenticité, dans sa réalité. Il s'agit par conséquent d'un réalisme foncièrement anti-mimétique, dans la mesure où la réalité extérieure ne constitue aucunement le centre d'intérêt et l'objet privilégié de l'écrivain ; au contraire, celle-ci ne se compose que d'un ensemble de données matérielles, de « déchets de l'expérience » (IV, *TR*, 468) dénués de sens et privés de profondeur tant qu'on les décrit (on les copie ?) simplement comme tels, sans considérer ce qu'ils signifient pour le sujet qui entre en relation avec eux, tant qu'il ne seront pas interprétés et, par le même coup, récréés à l'aide d'une analogie qui substitue au constat factuel une représentation fictionnelle en mesure de restaurer une réalité intérieure⁶⁵ et subjective, l'agrégat de perceptions, de rêves et de croyances qui fonde le rapport du moi avec le monde.

La comparaison hypothétique marque ainsi, plus que jamais chez Proust, « une nécessité de feindre pour passer la frontière de l'inaccessible »⁶⁶, la volonté de chercher dans un au-delà du visible, dans l'évocation d'un univers parallèle qui se veut irréel (les tiroirs verbaux l'attestent), et qui tend pourtant à affirmer sa validité

⁶² Un regard et, plus largement, un sens de l'observation, que le héros, en proie au découragement qui fait suite à la lecture des pages du journal de Goncourt à Tansonville regrette de ne pas posséder : « [...] je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais plus écouter ni, dès que je n'étais plus seul, regarder. [...] cette incapacité de regarder et d'écouter que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi [...] », IV, *TR*, 295-296.

⁶³ C'est la nouvelle conception du réalisme que J. Copeau, en syntonie avec d'autres membre du groupe fondateurs de la *Nouvelle Revue française*, développa dans le numéro de mars 1912 de la *NRf* ; propos cités par M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, p. 103.

⁶⁴ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁵ « Mon livre est dépouillé de ce qui occupe la majeure partie des romans : à moins que ce ne soit pour faire signifier à ces actes quelque chose d'intérieur, jamais un de mes personnages ne se lève, ne ferme une fenêtre, ne passe un pardessus etc. », *Corr.*, XIII, p. 25. Nous trouvons déjà un écho de cet article fondamental de l'esthétique proustienne dans ce passage de *Jean Santeuil* : « ce qu'il y a de réel dans la littérature, c'est le résultat d'un travail tout spirituel, quelque matérielle que puisse en être l'occasion [...] de sorte que la valeur de la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain, mais dans la nature du travail que son esprit opère sur elle. » *JS*, 335.

⁶⁶ P. Secretan, *L'Analogie*, *op. cit.*, p. 11.

ontologique – surtout lorsque le scénario développé dans la subordonnée est particulièrement détaillé et entraîne une illusion de référence –, l'explication du « mystère du particulier » (I, *esquisse XLVIII*, p. 793), de ce qui se donne de prime abord comme non maîtrisé, inexplicable et qui se dérobe à toute désignation platement objective, à toute conjecture dictée par « les clartés superficielles de l'intelligence » (*loc. cit.*).

4. Du côté des maximes et du métadiscours : comparaisons gnomiques et comparaisons méta-discursives

Le panorama des comparaisons en *comme* qui se dessine à l'issue de l'étude stylistique des nombreuses catégories isolées dans le roman proustien et des variantes commentées au fil de notre travail ne serait pas complet sans les deux types que nous allons analyser dans les pages qui suivent. Ces deux sous-classes supplémentaires ne figurent pas dans le classement originel de Murat ayant inspiré notre propre typologie, mais se sont, en quelque sorte, imposées à nous lors de l'établissement du corpus. Tout en présentant des traits structurels communs qui autoriseraient leur inclusion dans l'un ou l'autre sous-groupe déjà traité, il nous aurait paru réducteur de les considérer simplement comme des sollicitations stylistiques particulières que Proust fait subir à telle ou telle forme substantive ou phrastique ; car dans ces occurrences la comparaison n'est pas seulement un procédé figuratif, susceptible d'apporter un complément explicatif ou descriptif et, ce faisant, de soutenir, au niveau stylistique, l'entreprise affectivo-cognitive de déchiffrement à fondement de l'esthétique métaphorique. Elle agit par surcroît comme une sorte d'agent de contraste qui œuvre à la mise au point sur certains thèmes essentiels de la *Recherche* et qui permet d'observer comment des éléments qui sont au cœur de la poétique et des techniques romanesques proustiennes, tels que la mise au jour des lois générales ou la représentation du langage des personnages, abondamment traités par les commentateurs, se matérialisent à même l'écriture et trouvent dans la comparaison un principe de structuration. Nous commencerons donc par aborder les comparaisons gnomiques, auxiliaires imagés du discours du moraliste, et nous passerons ensuite aux comparaisons méta-discursives, où l'analogie devient un outil on ne pourrait plus efficace pour dépister les vérités psychologiques nichées dans les sous-entendus de l'énonciation.

4.1 Comparaisons gnomiques

La désignation de « comparaisons gnomiques », que nous avons retenue au terme de quelques essais terminologiques infructueux¹, n'est pas tout à fait satisfaisante, mais présente selon nous l'avantage de la transparence, car elle permet de saisir immédiatement en quoi consiste la spécificité des occurrences que nous

¹ Les options que nous avons considérées initialement, soit « maximes comparatives » et « comparaisons sentencieuses » nous ont paru finalement présenter trop d'inconvénients : la première appellation, bien que plus transparente, pose un problème de focalisation, car elle semble impliquer que la comparaison concerne deux maximes, ou bien que les maximes contiennent des comparaisons, alors que dans nos occurrences la maxime naît de la comparaison, ou plus exactement c'est la comparaison qui assume la forme et le ton d'une maxime. La seconde appellation apportait une solution au problème de la focalisation mais était pénalisée par la connotation négative qu'a pris en français moderne l'adjectif « sentencieux », synonyme courant de « solennel » ou « pontifiant », et que l'on ne rattache plus à son origine étymologique et au genre littéraire de la sentence.

nous apprêtons à étudier : elles sont le résultat de l'imbrication d'une figure et d'un genre discursif particulier, ou, plus exactement, de l'actualisation de ce genre discursif aux formes très codées dans et par le cadre syntaxique binaire de la comparaison, à l'issue de l'acte cognitif de mise en relation opéré au moyen du relateur *comme*. En effet, la démarche analogique qui informe la pensée et le regard du narrateur proustien paraît ici vouée non seulement à une tâche illustrative ou explicative, susceptible de révéler les traits communs à deux entités hétérogènes et de permettre ainsi une avancée dans l'appréhension et la description de l'élément de départ ; elle participe surtout à la construction et à la mise en forme scripturale de propos à valeur gnomique, qui expriment sur un ton assertif et péremptoire des vérités générales au sujet de l'homme, agencées en des tournures marquantes que les auteurs classiques ont rendues célèbres sous le nom de maximes, adages ou sentences.

Comme il en va de la plupart des traits distinctifs de Proust écrivain, le goût évident et la facilité avec laquelle il pratique l'aphorisme moralisant et les formules à effet ne naissent pas avec, ou dans la *Recherche*, mais caractérisent déjà sa production juvénile et se manifestent nettement dans certains morceaux des *Plaisirs et les Jours* ; dans cet ouvrage de jeunesse, à côté de l'influence symboliste et des atmosphères décadentes qui en marquent le style encore naïf et affecté, s'affirme la persistance de l'héritage classique, que l'on reconnaît, sur le plan de l'expression, dans la formulation d'énoncés concis, de nature généralisante, et qui visent la chute ingénieuse, la pointe qui touche dans le vif et frappe grâce à l'antithèse ou au paradoxe². Au temps de ce premier recueil, le penchant naturel de Proust pour les formes sentencieuses, quoique déjà symptomatique d'un regard acéré, braqué sur l'homme et ses contradictions, témoigne surtout d'un éclectisme un peu brouillon³ et d'une imprégnation des auteurs classiques qui entraîne souvent l'aspirant écrivain dans l'ornière de l'imitation ou du pastiche involontaire. Une fois canalisée dans le grand projet de l'œuvre dogmatique la maxime devient le vecteur primordial à travers lequel s'exprime la poétique des lois qui informe la *Recherche* et était la conception de la création littéraire comme étant la voie qui permet à l'écrivain d'accomplir des découvertes dans le champ des phénomènes moraux et psychologiques et de fixer des vérités ayant la même rigueur objective et la même logique inexorable des lois de la nature dégagées par la science. Auxiliaire précieuse au fil du « grand et modeste cheminement à travers le cœur humain »⁴ que le narrateur entreprend à l'aune de son propre vécu, la maxime marque le triomphe de la raison ordonnante sur le hasard et la multiplicité des faits qui s'offrent à la conscience, la conquête de la loi à travers sa fixation langagière, « en des claires formules », et met aussi en lumière la dimension foncièrement argumentative et hybride du roman proustien, où le

² Les exemples les plus parlants se trouvent dans les « Fragments de comédie italienne », où l'on rencontre des formules sentencieuses telles que « Les femmes d'esprit ont si peur qu'on puisse les accuser d'aimer le chic qu'elles ne le nomment jamais » (*PJ*, 87), « Un milieu élégant est celui où l'opinion de chacun est faite de l'opinion des autres. Est-elle faite du contrepied de l'opinion des autres ? c'est un milieu littéraire. » (*PJ*, 92) ou encore « L'exigence du libertin qui veut une virginité est encore une forme de l'éternel hommage que rend l'amour à l'innocence » (*ibid.*) Sur la composante classique du style du premier recueil proustien et sur l'ambivalence entre les deux tendances opposées, mais consubstantielles chez Proust, de la narration et du commentaire analytique, voir G. Brée, « Une étude du style de Proust dans *Les Plaisirs et les Jours* », *The French Review*, vol. 15, n. 5, 1942, p. 401-409 et B. G. Rogers, *Proust's narratives techniques*, Genève, Droz, 1965, p. 15-29.

³ Comme l'affirme aussi Thierry Laget à la fin de sa préface, « *Les Plaisirs et les Jours* sont un chantier où les matériaux sont entassés en vrac. L'éclectisme, plus que le dilettantisme, est leur loi. Le classique s'y mêle au décadent, l'antique, l'archaïque, le romantique, le parnassien et le symboliste s'accordent, le réaliste, le naturaliste côtoient le psychologique. » *PJ*, « Préface » p. 35.

⁴ J. Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, « Cahiers Marcel Proust 13 », Gallimard, 1985, p. 66.

romanesque pur est souvent hanté, sinon menacé, par la résurgence de la tentation essayistique qui, en 1908-1909, avait guidé les premiers pas de Proust dans le chantier tout fraîchement inauguré de son œuvre en gestation⁵.

À quels traits reconnaît-on donc les comparaisons gnomiques qui ponctuent la narration proustienne ? Quel cadre syntaxique et énonciatif l'écrivain mobilise-t-il pour réussir cette combinaison – au demeurant peu usuelle chez les moralistes classiques⁶ – d'une forme littéraire que l'on identifie grâce à sa grammaire contraignante et d'un procédé figuratif à la fois rigide et souple comme la comparaison ? Afin d'éviter tout malentendu, il convient tout d'abord de mettre en avant un critère formel discriminant, permettant de faire le départ entre les véritables comparaisons gnomiques et des occurrences similaires que nous avons écartées de notre corpus. Ne relèvent de cette sous-catégorie spécifique que les réalisations où la comparaison structure en profondeur l'énoncé sentencieux, c'est-à-dire qu'elle est la condition nécessaire et suffisante pour que s'actualise dans le texte le discours gnomique, car celui-ci surgit précisément de la confrontation de deux entités et de la mise au jour du rapport analogique qui éclaire et légitime l'assertion de leur identité. Si nous voulions tenter de formuler une définition théorique, nous dirions qu'une comparaison gnomique est un énoncé bâti autour d'une structure attributive régie par le verbe *être*, qui vise à donner une pseudo-définition, à valeur générale, d'un constituant nominal *SN1* (le comparé) à l'aide d'un constituant nominal *SN2* (le comparant) auquel le premier est rapproché sur la base d'un motif commun explicité *X*, suivant le schéma *SN1 être comme SN2 (, /: /.) X*. Ce cadre formel plutôt rigide nous porte donc à exclure d'emblée les comparaisons qui, tout en intégrant une maxime ou un propos d'allure sentencieuse, ne se construisent pas sur un patron pseudo-définitoire et exercent simplement une fonction descriptive ou illustrative, le comparant (qui peut, à la rigueur, être supprimé) n'aidant pas à cerner le sujet thématique de la maxime mais étendant simplement son champ de validité à une autre catégorie d'objets, comme dans les deux exemples ci-dessous :

Car dès qu'on est amoureux, tous les petits privilèges inconnus qu'on possède, on voudrait pouvoir les divulguer à la femme qu'on aime, comme font dans la vie les déshérités et les fâcheux. (II, *CG*, 369)

Pour les femmes qui ne nous aiment pas, comme pour les « disparus », savoir qu'on n'a plus rien à espérer n'empêche pas de continuer à attendre. (I, *JF*, 580)

Avant d'entrer dans le détail de la structure des comparaisons gnomiques proustiennes, nous croyons bon de faire un petit pas en arrière, en présentant d'abord les éléments stylistiques qui fixent les conventions de la maxime comme genre littéraire et nous autorisent à reconnaître en certaines réalisations comparatives la configuration linguistique rigoureuse et la visée pragmatico-énonciative qui, d'après Roland Barthes, rend

⁵ Pour les extraits de la correspondance et du Carnet I qui rendent compte des doutes et des questions presque "existentielles" qui taraudent Proust lorsqu'il s'attaque au projet du *Contre Sainte-Beuve*, se reporter aux citations de la page 356 et des notes 61-62 à la même page. Sur le mélange des composantes narrative et essayistique qui font toute l'hybridité générique de la *Recherche*, voir l'ouvrage de référence de V. Ferré, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos, op. cit.*

⁶ En parcourant rapidement les *Maximes* de La Rochefoucauld dans l'édition que Jacques Truchet a établie pour Flammarion (1977), nous n'avons relevé que trois maximes dans l'édition de 1678 (n. 194, 223 et 382) et trois autres parmi les maximes supprimées (n. 4, 54 et 67) qui épousent la forme comparative et reproduisent le patron formel que nous avons donné plus haut ; l'auteur pratique de préférence l'analogie proportionnelle (par exemple « L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu », n. 276) et conçoit la comparaison en *comme* en tant que complément descriptif et explicatif.

chaque maxime « l'archétype de toutes les maximes »⁷ ; si bien qu'un tout petit écart suffit pour nous faire basculer dans une autre forme et dans un autre genre, celui des réflexions, où « aucune pointe n'accroche »⁸, car la pensée s'y déploie de façon plus fluide, sans la force de frappe distinctive des énoncés d'ordre sentencieux. Bien que dans les dictionnaires et dans les ouvrages de l'âge classique les démarcations entre les différentes formes de la littérature morale ne soient pas clairement établies, il est couramment admis que la maxime correspond à un énoncé bref, qui exprime une opinion ou des considérations teintées de généralité et entend communiquer des vérités universelles à propos de l'homme ; elle exerce donc une fonction didactique et persuasive, le texte produit par le moraliste ayant « pour but intrinsèque d'être accepté par celui qui le reçoit. »⁹

Ces quelques traits forment donc les constantes définitoires de la maxime et se retrouvent dans toutes les descriptions des spécialistes, lesquels ne manquent pourtant de relever deux aspects problématiques liés aux critères de la brièveté et de la généralité. Les commentateurs insistent en effet sur la nécessité de relativiser l'idée largement répandue qui fait de la concision et du ton lapidaire le paramètre d'identification principal, sinon décisif, de la maxime. Il n'existe pas de limites fixes qui règlent la longueur des énoncés gnomiques, ni de prescriptions de type quantitatif qui permettent de distinguer les maximes des genres moralisants voisins, et cela est d'autant plus aléatoire chez Proust, dont la manière de maximiser est souvent peu orthodoxe et s'allie à une exigence d'exhaustivité qui s'accorde mal au dogme de la brièveté. L'autre point épineux, qui fait à notre avis tout l'intérêt et la fécondité des formules sentencieuses, a été mis en relief notamment par Jean-Christophe Pellat¹⁰ et découle de la dynamique dialogique que nous avons mentionnée plus haut. Si, d'une part, la maxime fait vœu d'objectivité et prétend véhiculer un jugement général, détaché des contingences et touchant à des aspects universels de la nature humaine, l'on ne peut négliger d'autre part qu'elle n'émane pas d'une instance supérieure ou de la *vox populi*, comme les proverbes, mais qu'elle est toujours la création d'un individu singulier, d'un auteur qui la conçoit à partir de sa propre expérience de vie, l'agence en recourant à des artifices stylistiques plus ou moins voyants, la signe et en est donc le seul responsable face à son auditoire potentiel.

De ce fait, la maxime est travaillée par une « tension interne »¹¹, une oscillation constante entre l'ambition à exprimer des vérités générales, qui s'imposeraient par leur autorité, et la portée forcément restreinte d'une opinion qui s'enracine dans le particulier, puisqu'elle est le fruit d'une vision du monde et d'un style individuels, d'une création linguistiquement codifiée mais en même temps ouverte à toute sorte de sollicitation poétique. Ces considérations capitales, dont nous apprécierons ultérieurement l'importance au moment d'étudier nos comparaisons gnomiques et d'observer l'ancrage empirique et fictionnel des maximes proustiennes, invitent donc à élargir l'empan de la définition classique et attirent l'attention sur le poids de la configuration énonciative, ainsi que sur les procédés rhétoriques susceptibles de véhiculer cette présomption

⁷ R. Barthes, « La Rochefoucauld : Réflexions ou sentences et maximes », dans Id., *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 69.

⁸ *Ibid.*

⁹ S. Meleuc, « Structure de la maxime », *Langages*, n. 13, 1969, p. 69-70.

¹⁰ J.-C. Pellat, « Les maximes de La Rochefoucauld : formes générales d'un discours particulier », dans F. Neveu (dir), *Faits de langue, sens des textes*, SEDES, 1998, p. 95.

¹¹ S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, *op. cit.*, p. 201. Notre analyse des comparaisons gnomiques doit beaucoup à ce travail important et approfondi, consacré plus particulièrement aux maximes et aux réflexions qui jalonnent le roman proustien.

d'universalité si caractéristique des énoncés gnomiques. Elles redimensionnent en outre le caractère monolithique et figé d'un genre traversé au contraire par la polyphonie, par le conflit dichotomique entre le général et le particulier, et donc par une hybridité constitutive, aspects essentiels dont rend compte la définition plus ample proposée par Charlotte Schapira, qui mérite d'être citée dans son intégralité :

[La maxime est une] *création individuelle signée*, constituée d'une ou plusieurs phrases créant *une unité de discours achevée*, plus ou moins concise, et *autonome aussi bien du point de vue grammatical que du point de vue référentiel*. Elle présente généralement un style élevé et une structure qui, sans être nécessairement catégorique, offre *l'apparence d'une vérité générale*, lui conférant l'autorité nécessaire à l'obtention d'un *statut citationnel*. [...] La structure de la maxime en devient par conséquent une forme imprévisible, parce qu'ouverte à une infinité de combinaisons possibles.¹² (italiques de l'auteure)

Les contours globaux du genre ayant été circonscrits, observons maintenant de plus près quels sont les traits linguistiques qui composent, *stricto sensu*, la grammaire de la maxime et constituent son ossature « plus qu'apparente : spectaculaire »¹³, réalisation textuelle à la fois codifiée et libre d'un schéma général que Meleuc résume en « affirmation, il, partout, toujours »¹⁴ et que nous explorerons en prenant pour exemple-type l'une des plus célèbres lois proustiennes sur le sentiment amoureux, dont la formulation se conforme au moule classique de la sentence lapidaire :

L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur. (III, *PR*, 887)

D'ordinaire, la maxime s'articule autour de deux ou plusieurs constituants nominaux, termes centraux d'une relation d'équivalence ou d'antithèse et « mots-vedettes »¹⁵ qui se dressent sur un fond peuplé de mots-outils, moins saillants mais non moins importants pour la cohérence de l'ensemble. Toute maxime présente un sujet thématique – c'est-à-dire un phénomène ou un aspect inhérent à la condition humaine sur lequel se focalise le regard du moraliste et à propos duquel celui-ci émet son jugement – qui peut coïncider ou non avec le sujet grammatical de l'énoncé. Dans le premier cas de figure, qui est aussi celui de notre citation proustienne (l'amour étant le thème et figurant en position de sujet), le sujet thématique et grammatical de la maxime peut être représenté par un substantif abstrait au singulier, qui sera alors introduit par un déterminant défini à valeur générique, envisageant l'objet dans sa totalité et unicité, ou bien par un substantif concret, précédé d'un déterminant défini ou indéfini, singulier ou pluriel. Étant donnée la portée universelle et la valeur de vérité générale qu'ambitionne le propos gnomique, les nuances que nous avons pu illustrer ailleurs relativement au sens instructionnel des déterminants tendent à s'estomper et à s'aplatir sur l'expression de la généralité. Défini ou indéfini, le syntagme nominal sujet ne renvoie jamais à un référent spécifique et actualisé, mais vise toujours l'intégralité de la classe désignée, que ce soit par le biais d'un objet typique (*le*) ou d'un exemplaire-type quelconque, non identifié (*un*), et ce dans le but d'étendre au maximum le champ de validité de l'opinion morale. La non-coïncidence du sujet thématique et du sujet grammatical se vérifie en revanche lorsque le poste

¹² C. Schapira, *La maxime et le discours d'autorité*, SEDES, 1997, p. 89.

¹³ R. Barthes, « La Rochefoucauld : Réflexions ou sentences et maximes », *op. cit.*, p. 70.

¹⁴ S. Meleuc, « Structure de la maxime », art. cit., p. 72.

¹⁵ Expression empruntée à R. Barthes, art. cit., p. 71. Le critique note aussi que la maxime présente toujours une construction métrique fixe, qui la rapproche du vers, et qui s'articule sur des nombres pairs et sur une économie binaire, gage de proportion et d'harmonie.

de ce dernier est occupé par un pronom personnel, généralement *on* ou *nous*, ou par la forme postiche *il*, sujet sémantiquement vide d'une construction impersonnelle ; le thème de la maxime doit alors être dégagé à partir de la signification globale de l'énoncé, ou bien se voit représenté par d'autres constituants, tels que les compléments d'objet direct ou indirect ou des adjectifs qualificatifs.¹⁶

Tandis que l'apparition du sujet thématique dans le poste du sujet grammatical affaiblit le degré d'ancrage énonciatif de la maxime et permet au moraliste de se rendre invisible, de disparaître derrière l'autorité d'une sentence qui semble imposée de haut, l'emploi des pronoms personnels trahit toujours, à l'origine du propos, la présence d'une voix et d'une instance individuelle, laquelle se noie pourtant dans la généralité et aspire à se fondre dans la collectivité des êtres humains. À ce propos, le pronom *on* contribue à renforcer la présomption d'universalité de la maxime et à élargir de façon maximale son extension et sa validité, puisqu'il se rattache étymologiquement au mot « homme » et fournit au verbe un agent parfaitement désincarné et indéfini, aussi dépourvu de contenu sémantique et référentiel propre qu'il permet de subsumer « toute la classe des agents possibles »¹⁷. Cependant, sa disponibilité absolue le rend parfois apte à se charger du même contenu représentationnel du pronom *nous*, ce qui renforce le marquage énonciatif de la maxime et fait émerger surtout le profil du moraliste. Comme nous l'avons déjà vu en analysant les comparaisons intégrant une exophore mémorielle, le pronom *nous* implique à la fois une généralisation vers l'ensemble des hommes et l'inclusion au sein de cet ensemble des deux instances discursives, le locuteur inscrivant (de façon plus ou moins abusive) son partenaire à l'intérieur d'un groupe à caractère universel, ou bien opposé à un autre groupe retracé dans la phrase. Il va de soi que le choix de ce pronom confère une « couleur personnelle »¹⁸ à la maxime, susceptible d'en accentuer aussi bien la dimension dialogique que la force argumentative, le moraliste prenant directement à partie ses destinataires et établissant (ou simulant) une relation de complicité fondée sur la même appartenance à l'humaine condition.

Outre que sur les déterminants génériques et sur les formes pronominales, le simulacre de généralité véhiculé par la formule sentencieuse repose sur l'emploi systématique du présent de l'indicatif, forme achronique et doxale par excellence, et, comme telle, « temps de base des énoncés gnomiques »¹⁹, gage de la véridicité et de la validité du propos en dehors des aléas et des contingences spatio-temporelles. Les énoncés assertifs répondant au schéma *SN1 V SN2* et affichant dans le poste du *SV* le verbe *être* au présent, en fonction de copule, sont de loin les plus récurrents dans les recueils des moralistes de l'âge classique²⁰ et constituent de fait le modèle canonique des maximes, d'où la tendance des commentateurs à les rapprocher des constructions

¹⁶ Voici un autre exemple proustien, où le sujet grammatical est représenté par le pronom *on*, alors que le thème de la maxime est à extraire de l'adjectif attributif « malheureux » : « et il se dit “On ne connaît pas son bonheur. On n'est jamais si malheureux qu'on croit. » (I, CS, 348) D'ailleurs, Proust tombe ici manifestement dans le plagiat, ou dans l'emprunt non déclaré, la maxime 49 de La Rochefoucauld récitant : « On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine » et la maxime supprimé n. 9 : « On n'est jamais si malheureux qu'on croit, ni si heureux qu'on avait espéré ».

¹⁷ S. Meleuc, « Structure de la maxime », art. cit., p. 75.

¹⁸ J.-C. Pellat, « Les maximes de La Rochefoucauld : formes générales d'un discours particulier », art. cit., p. 103.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ C'est notamment Serge Meleuc qui en souligne l'abondance chez La Rochefoucauld (voir art. cit., p. 77), en reprenant les considérations de J. Truchet sur les liens entre rédaction des recueils de maximes et compilation des dictionnaires dans la seconde moitié du XVII^e siècle (voir la préface à l'édition Classiques Garnier (1967) des *Maximes*, surtout p. XLV).

définitoires (*SN1 est SN2*). En effet, tant les définitions que les maximes se présentent comme des énoncés génériques qui prédisent, au moyen du verbe *être*, une « équivalence référentielle »²¹ entre deux termes nominaux : un point de départ à cerner et un nom définissant au spectre sémantique plus ample et supposé mieux connu. Cette similitude structurelle évidente est pourtant contrecarrée par une différence capitale, qui amène les spécialistes à considérer les maximes comme des pseudo-définitions, étiquette à laquelle nous préférons pourtant, dans l'optique de notre travail, les notions de re-définitions ou re-descriptions. Alors que les définitions du dictionnaire postulent une équivalence référentielle effective entre les deux entités (lesquelles entretiennent une relation d'hypéronyme à hyponyme ou *vice-versa*), et impliquent par conséquent la réversibilité de l'énoncé²², dans les maximes la construction attributive met sur un pied d'égalité deux catégories lexicales qui ne sont nullement équivalentes mais le deviennent, le temps du discours, en vertu d'un rapport arbitraire, souvent surprenant et ingénieux, que le moraliste reconnaît ou instaure de façon subjective. Cela nous amène alors aux antipodes de la définition lexicographique, étant donné que l'intention véritable de l'auteur est de faire apparaître l'entité initiale, soit le sujet de la maxime, sous un jour nouveau, d'en révéler une face cachée ou inédite, aussi éloignée que possible de la représentation conventionnelle que les destinataires en ont (souvenons-nous de l'occurrence proustienne : l'amour n'est pas défini par la sentence mais re-défini en tant qu'incarnation sensible de l'espace et du temps).

Il nous semble alors que cette articulation de la maxime sur une structure attributive et pseudo-définitoire ne fait qu'exhiber davantage la dichotomie entre généralité et individualité, entre parole d'auteur et voix de la *doxa* qui sous-tend toute forme de littérature morale et qui, comme nous allons le voir, se manifeste de façon flagrante dans nos comparaisons gnomiques, où le propos à valeur générale prend naissance dans l'acte poétique individuel de l'analogie. Si, d'une part, l'adoption du cadre fixe de la définition en *être* fonctionne comme un gage d'autorité et d'objectivité, puisqu'il rappelle, de par sa structure, la vérité incontestable des dictionnaires, l'équivalence proposée entre les termes, ainsi que la signification globale qu'elle transmet, s'avèrent, d'autre part, le produit de l'invention d'un auteur, qui souhaite certes se poser en *autoritas*, mais dont les opinions, aussi bien pour le fond que pour la forme stylistique, n'engagent en fait que lui. De la sorte, comme le résume efficacement Schapira, « la maxime [...] est une remarque subjective exprimée par une structure qui mime l'objectivité »²³ et se pare d'une généralité qui sera forcément réduite. De cette restriction témoignent d'ailleurs certains indices linguistiques – tels que la présence d'adverbes de fréquence, l'emploi des modalisateurs, expressions par excellence de la subjectivité dans le langage, et surtout la modification du sujet thématique à travers des qualificatifs, des relatives ou des compléments prépositionnels – par lesquels l'auteur limite le champ d'application de son propos sentencieux à une sous-classe ou à un sujet plus précis, voire à un phénomène très ponctuel ou marginal ayant trait la nature humaine, comme c'est parfois le cas chez Proust.

²¹ J.-C. Pellat, « Les maximes de La Rochefoucauld : formes générales d'un discours particulier », art. cit., p. 98.

²² Voir sur ce point les remarques de C. Schapira, *op. cit.*, p. 92-94.

²³ *Ibid.*, p. 127.

C'est donc armée de ces notions théoriques indispensables que nous allons maintenant aborder les comparaisons gnomiques de la *Recherche* et analyser surtout comment cette grammaire de la maxime s'intègre et structure en profondeur des réalisations qui, à première vue, ne sont pas sans rappeler les comparaisons substantives non motivées étudiées au chapitre 2.1 de notre commentaire, affinité dont on s'avise en observant l'exemple ci-dessous, qui réalise le cadre formel canonique défini plus haut : *SN1 être comme SN2 (, /: /.) X*.

(249) Tout d'un coup, je me rappelais que *le nom d'employé est comme le port de la moustache pour les garçons de café, une satisfaction d'amour-propre donnée aux domestiques* [...] (II, *JF*, 158)

Tant dans les configurations que nous étudions ici que dans celles non motivées, le rapprochement s'articule sur une structure attributive qui emprunte le schéma de la définition lexicographique, à ceci près que le rapport d'identification posé par le verbe *être* n'est pas absolu mais se voit atténué à la fois par la présence du relateur *comme*, qui maintient toujours une plage de différence et implique que la relation d'identité est limitée à quelques points de contact seulement, et par le fait que le terme à définir et son définissant ne sont nullement équivalents du point de vue référentiel. Cela signifie que les deux désignations nominales ne convergent pas vers la même entité du monde extralinguistique, comme c'est le cas dans la définition, mais évoquent deux référents bien distincts, appartenant à deux catégories hétérogènes, l'un mal connu et non maîtrisé du point de vue cognitif, l'autre supposé mieux connu et accolé au premier sur la base d'un rapport d'analogie, plus ou moins inattendu, que l'énonciateur perçoit de façon intuitive ou infère en convoquant le raisonnement. De ce fait, à l'équivalence logique – qui comporte la réversibilité de l'énoncé et la possibilité de permuter ses constituant – et à l'objectivité rationnelle de la définition se substituent l'équivalence analogique (donc partielle et arbitraire) de la comparaison et la subjectivité d'une vision qui aspire néanmoins, de par sa forme langagière même, à atteindre une portée générale et à révéler des vérités universelles. Et c'est bien ce penchant législateur qui, en transformant l'analogie de ressource descriptivo-cognitive en outil épistémologique, rejailit sur la forme linguistique de la comparaison et constitue le facteur de discrimination essentiel permettant de départager sans hésitation les rapprochements à valeur gnomique des autres réalisations comparatives empruntant le moule de la pseudo-définition.

À la différence des formes non motivées (*SN1 être comme SN2*), où *le tertium comparationis* n'est pas exprimé mais s'avère soit sous-spécifié, soit escamoté dans les replis du comparant, la comparaison gnomique est marquée par une économie ternaire – c'est-à-dire qu'elle se compose de trois constituants – et par un mouvement « d'assertion-illustration »²⁴ en deux temps. Le postulat d'identité que véhicule le verbe *être* au présent achronique apparaît d'abord comme une équation à une inconnue assez complexe pour les lecteurs, qui peineront sans doute à apercevoir les points communs entre deux entités abstraites et hétérogènes telles que le nom d'employé et le port de la moustache en (249), et qui doivent donc attendre l'apparition d'un segment textuel à la suite du second terme nominal pour voir le suspens se dissiper et pour connaître la solution de l'énigme posé par la comparaison. D'un point de vue morphologique, ce segment présente une forme et une extension variables, raison pour laquelle nous avons décidé de l'indiquer par un simple *X* dans notre schéma ; il peut coïncider avec un syntagme nominal, souvent expansé par des compléments (comme il arrive dans

²⁴ S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, op. cit., p. 291.

l'exemple ci-dessus, où le terme « une satisfaction » est spécifié par un complément prépositionnel et un complément adjectival), mais peut aussi être représenté par une phrase simple ou par plusieurs segments subordinatifs enchâssés, ce qui – on l'imagine bien – est volontiers la règle chez Proust.

D'un point de vue fonctionnel, et c'est là l'aspect le plus intéressant, on s'avise aussitôt que son rôle est double : non seulement il correspond au motif du rapprochement, soit le dénominateur commun qui unit et légitime la mise en regard des deux termes sémantiquement et référentiellement distincts, mais il confère rétroactivement à celui-ci le ton et la visée pragmatique d'une maxime, puisque l'explicitation du rapport analogique prend la forme d'une pointe résomptive, à valeur générale et moralisante. Cet accent lapidaire et sentencieux, qui rehausse le dévoilement surprise de l'analogie du plaisir intellectuel d'une clôture ingénieuse, résulte aussi bien de la coloration générique du segment que surtout de sa position détachée et du décrochage typographique et prosodique qui le sépare du comparant. L'effet de coupure et de relance hyperbatique qui en découlent peut être plus ou moins accentué selon la ponctuation choisie (faible s'il s'agit d'une virgule, forte avec les deux points ou le point²⁵), mais s'avère une constante de toutes les occurrences analysées et la condition nécessaire pour que la séquence textuelle apposée puisse être interprétée comme le véritable épilogue explicatif de la maxime, entretenant avec ce qui précède une relation logique allant de l'équivalence appositive ou reformulative (glosable par des connecteurs tels que « c'est-à-dire » ou « à savoir ») à la causalité²⁶.

Le surgissement différé de ce constituant “*bifrons*”, faisant œuvre à la fois de *tertium comparationis* et de moralité, sort donc les lecteurs de leur impasse interprétative et modifie aussi bien le cadre formel que la fonction de la comparaison. Si son but n'est plus, en l'occurrence, de donner à voir une ressemblance superficielle ou de fournir une description plus détaillée et authentique du comparé, c'est parce que ce dernier incarne en réalité le sujet thématique d'une maxime, à savoir un phénomène, un comportement ou un objet à propos duquel le narrateur proustien formule une loi, laquelle se révèle dans et par l'acte de mise en rapport analogique avec un autre objet, virtuel et non actualisé, et trouve dans la « coda »²⁷ illustrative de la comparaison son expression langagière ainsi que son périmètre de validité. Nous comprenons alors qu'en (249) l'intention du narrateur n'est pas de postuler une identité formelle entre l'appellation d'employé qu'utilise le lift de Balbec en se référant à Françoise²⁸ et la moustache des garçons de café (ce qui serait totalement absurde), mais de percer à jour la signification profonde de ces faits sociaux, ou sociétaux, et de montrer surtout, de par leur rapprochement, qu'ils sont deux manifestations, à la fois similaires et différentes, d'un même phénomène moral : l'amour-propre et l'orgueil des classes subalternes.

La maxime éclôt donc dans l'enceinte de la comparaison, cependant que, de façon parfaitement spéculaire, la comparaison se fait maxime, puisque le geste cognitif qui consiste à rapprocher deux disparates

²⁵ Nous avons indiqué les trois options entre parenthèses dans notre schéma définitoire ; elles sont toutes également possibles, même si la démarcation faible au moyen d'une virgule s'avère la plus fréquente.

²⁶ En (249), la relation logique qui unit le segment apposé à la comparaison se laisse gloser de préférence par une formulation d'équivalence reformulative : « le nom d'employé est comme le port de la moustache pour les garçons de café [c'est-à-dire / soit] une satisfaction d'amour-propre donnée aux domestiques », mais les deux nuances, reformulation et causalité, sont souvent superposées, le motif offrant toujours une explication et une justification pour le rapprochement arbitraire de la pseudo-définition.

²⁷ Sur la notion musicale de « coda » appliquée aux maximes proustiennes, voir S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, op. cit., p. 250-251.

²⁸ « “Cette dame vient de sortir de chez vous.” J'y étais toujours pris, je croyais que c'était ma grand-mère. “Non, cette dame qui est je crois employée chez vous”. [...] cette dame qui venait de sortir était Françoise [...] », II, *JF*, 157-158.

s'actualise dans la structure grammaticale et rhétorique d'un énoncé gnomique, lequel revendique l'autorité d'une vérité objective mais est en même temps travaillé par la subjectivité du moraliste qui le forge. Dans notre exemple, plusieurs indices témoignent de la présence du narrateur, ainsi que de la généralité restreinte de sa maxime, à commencer par le sujet thématique (limité à un aspect somme toute minuscule et anodin de la condition humaine), l'abondance de modifieurs (adjectifs et compléments prépositionnels) qui circonscrivent l'extension des deux constituants et le champ d'application de la sentence, jusqu'à la relativité du motif, car ce que narrateur interprète comme une « satisfaction d'amour-propre donnée aux domestiques » et tient pour le signe d'une loi générale n'est de fait qu'une opinion personnelle dictée par son appartenance à une classe supérieure, une motivation subjective lui permettant de surmonter le sentiment d'incompréhension qu'il éprouve en écoutant le lift, du moment que « dans l'ancien langage bourgeois qui devrait être aboli, une cuisinière ne s'appelle pas une employée » (*loc. cit.*). De plus, l'ancrage énonciatif explicite (« je me rappelais que ») et l'insertion de la maxime dans un phrase complétive signalent le lien étroit qui unit le propos généralisant au contexte particulier et à l'univers romanesque dont il est issu : comme l'ont noté Fonvielle et Pellat, la vérité prétendument universelle que l'analogie met au jour est souvent chez Proust « la conséquence directe d'une expérience identifiable »²⁹ et individuelle, appartenant au vécu du héros-narrateur et, par conséquent, de matrice fictionnelle, ce qui pourrait éveiller des doutes quant à la crédibilité et à la validité des acquis théoriques du moraliste.

Dans leurs réalisations prototypiques, les comparaisons gnomiques proustiennes se reconnaissent donc aux traits formels que voici : ce sont des pseudo-définitions qui établissent une équivalence entre deux termes nominaux, abstraits ou concrets, introduits par un déterminant défini ou indéfini à valeur générique, sur la base d'une relation analogique d'abord obscure, et qui est révélée dans un second temps à l'aide d'un prolongement textuel de proportions variables, aux allures didactiques et sentencieuses, qui livre la clé d'un rapprochement *a priori* énigmatique, sinon incongru, et lui confère rétrospectivement la valeur d'une vérité universelle. Ces quelques éléments indiquent clairement que l'interaction de la maxime et de la comparaison au sein du même cadre syntaxique ne peut qu'être source d'un enrichissement mutuel et contribuer au renforcement des effets rhétoriques et esthétiques propres aux deux formes. Du côté de la comparaison, l'explicitation du *tertium comparationis* résout les ambiguïtés et dissipe par un surcroît d'intelligibilité l'indétermination dérivant de la pauvreté sémantique du verbe *être*, alors que sa dimension de clôture à effet, à valeur généralisante, exalte la vocation argumentative de la figure, puisque le travail interprétatif est fortement balisé et la marge de manœuvre laissée aux lecteurs assez exiguë, la solution de la devinette posée par l'analogie étant à recevoir comme une leçon et à comprendre sur un plan éminemment intellectuel et analytique. Du côté de la maxime, nous avons vu que la loi générale qu'elle édicte à propos de l'homme jaillit du lien fédérateur du *comme* et grâce à la découverte d'une analogie insoupçonnée ; cela contribue, par ricochet, à atténuer en partie l'impression de se trouver face à une vérité pré-construite, imposée de haut, et à la faire apparaître plutôt comme le point d'aboutissement d'un parcours où l'activité raisonneuse s'allie à l'intuition. Sans abandonner ses airs de formule sèche et percutante, fruit d'une construction savamment calibrée et d'une spéculation froide,

²⁹ S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, *op. cit.*, p. 289.

détachée, l'énoncé gnomique qui épouse la structure comparative vibre encore de l'émerveillement d'une trouvaille qui est, avant toute chose, poétique, vérité cueillie « à claire voie » (IV, TR, 457) par l'intelligence mais enracinée en même temps dans le sensible.

Les occurrences suivantes, émanations du modèle canonique, réunissent les caractéristiques que nous venons de récapituler, et nous permettent en outre d'insister sur un autre trait fondamental des comparaisons gnomiques proustiennes, à savoir la tension inapaisée – qui travaille d'ailleurs, de façon constitutive, la forme de la maxime – entre le général et le particulier, et, plus exactement, leur positionnement à cheval entre les mondes diégétique et extradiégétique :

(250) Mais *les sources de ces grands événements* sont comme *celles des fleuves*, **nous avons beau parcourir la surface de la terre, nous ne les retrouvons pas.** (IV, AD, 11)

(251) Or *les aberrations* sont comme *des amours où la tare malade a tout recouvert, tout gagné*. **Même dans la plus folle, l'amour se reconnaît encore.** (IV, TR, 418)

La présence des marqueurs argumentatifs *mais* et *or* témoigne de ce que les deux rapprochements gnomiques, que nous pourrions tenir *a priori* pour des constats isolés, détachés de toute contingence, proviennent directement du contexte qui les entoure et sont en fait ancrés dans le *continuum* narratif qu'ils contribuent à interrompre. Les points d'attache avec l'environnement diégétique sont particulièrement évidents dans le premier exemple, où le connecteur oppositif en tête de phrase signale la démarcation intervenant entre le segment comparatif cité et la portion de texte qui le précède³⁰, et introduit de ce fait une rupture syntaxique et discursive. L'évocation rétrospective, au passé de narration, de la *libido sciendi* du héros et de son envie de connaître « qui Albertine avait désiré, retrouvé » (*loc. cit.*) au lendemain de sa fuite, est suspendue par un changement de plan énonciatif et par l'immixtion de la voix du narrateur, qui s'extrait de la temporalité de l'histoire, comme l'indique le présent achronique, et assume la posture surplombante du moraliste, certifiant sur un ton résigné, et par anticipation³¹, à travers la tournure concessive « avoir beau », qui annonce la déception de la proposition subséquente, l'inanité de tout espoir. La maxime reste néanmoins très dépendante du co-texte linguistique, puisque son sujet grammatical, qui est également le comparé du rapprochement, est représenté par un syntagme nominal démonstratif à valeur anaphorique (« ces grands événements ») ; celui-ci reprend et synthétise de façon infidèle son antécédent textuel (« la curiosité de connaître les causes de ce malheur ») et figure en outre dans le poste de complément du nom du terme métaphorique « sources », relayé à son tour par le comparant pronominal isotopique (« celles ») qui lui confère rétroactivement une valeur syllephtique, car la spécification prépositionnelle (« des fleuves ») convoque le sens propre, géographique, du substantif et infléchit la comparaison sentencieuse dans le sens d'une logique concrétisante et illustrative.

Cette connotation concrète informe aussi la pointe conclusive, laquelle file la représentation évoquée par le comparant et cautionne le rapport analogique à travers une explication à effet, habilement construite du point de vue rhétorique (structure binaire concessive qui s'appuie sur les deux temps antithétiques du *distinguo*,

³⁰ « Et, malgré tout, la souffrance qu'il me causait était peut-être dépassée encore par la curiosité de connaître les causes de ce malheur : qui Albertine avait désiré, retrouvé. Mais les sources de ces grands événements [...] », *loc. cit.*

³¹ Même si la comparaison figure au tout début d'*Albertine disparue*, et que le héros vient à peine d'apprendre la fuite de sa maîtresse, le ton lapidaire et péremptoire du narrateur nous fait comprendre que le mystère de cette fuite et les motivations de la jeune fille ne seront jamais éclaircis, ni dans ce volume, ni à des étapes ultérieures de l'intrigue.

nuance hyperbolique du premier tronçon, généralisation à travers le *nous* inclusif) et qui finit par remporter l'adhésion malgré son inexactitude factuelle, le narrateur forçant quelque peu la réalité géographique (son propos semble en effet impliquer qu'il est systématiquement impossible de retrouver la source d'un fleuve) puisque la sentence issue de la confrontation analogique doit s'appliquer, en première instance, à un fait spécifique : l'impossibilité de retrouver l'origine des agissements d'Albertine.

Il s'avère donc que la généralité de la maxime et la portée prétendument universelle de la vérité qu'elle assène sont forcément réduits, car elle demeure tributaire de la situation particulière d'où elle prend naissance, comme nous pouvons le constater également dans la deuxième occurrence. Le connecteur *or* – dont le rôle argumentatif est d'introduire une nouvelle donnée susceptible de relancer ou de réorienter la progression d'un raisonnement³² – signale que la comparaison gnomique, placée significativement entre deux séquences narratives qui exposent les considérations du narrateur au sujet de la folie de Charlus³³, exerce ici une fonction de charnière, de temps d'arrêt spéculatif. Ses termes-vedette (« amour », « aberrations », « tare malade ») assurent en effet une reprise cohésive des étapes antérieures de la réflexion, lesquelles tiennent donc lieu de prémisses pour la conclusion généralisante qui va suivre. Le narrateur interprète d'abord l'aberration propre au vice de Charlus comme le symptôme extérieur d'un « besoin de croyance » (IV, TR, 417), comme la tentative de rester fidèle au rêve que l'on poursuit, rêve qui informe également l'amour que l'on éprouve pour certaines personnes ; d'où une première maxime, sous forme de définition, qui présente les mêmes termes que notre comparaison, mais agencés dans un ordre spéculaire, le sujet thématique et son définissant étant intervertis : « les amours pour les personnes sont déjà un peu des aberrations »³⁴. Ce constat est suivi, quelques lignes plus loin, d'une parenthèse où le narrateur étend son syllogisme aux maladies nerveuses, envisagées comme « des espèces de goûts ou d'effrois particuliers contractés par nos organes » (IV, TR, 418), et introduit de ce fait le troisième constituant de la comparaison gnomique (« tare malade »), laquelle revient au point de départ et propose, en guise de récapitulatif, une nouvelle définition des aberrations, plus ramassée et résultant des considérations précédentes, cependant que le dénouement explicatif – décroché par une ponctuation forte, qui met en relief la dimension catégorique de la chute – va ménager une sorte de transition introductive, une entrée en matière généralisante qui énonce la loi dont le cas particulier de Charlus, sur lequel se penche à nouveau le narrateur, constitue une illustration exemplaire.

Nous constatons alors que, malgré le statut autonome et citationnel qu'elle semble acquérir si on l'extrapole du contexte diégétique³⁵, la maxime exprimée par la comparaison gnomique n'est guère détachable

³² Voir *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 527.

³³ Se reporter notamment aux deux paragraphes de IV, TR, 417-418.

³⁴ Cette maxime est ancrée à son tour dans l'expérience individuelle du héros, car elle constitue une sorte d'introduction/illustration théorique préalable à l'évocation rétrospective de ses amours et des médiateurs interposés entre les objets désirés et sa conscience : « C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes. Et quelle large étendue de mer avait été réservée dans mon amour même le plus douloureux, le plus jaloux, le plus individuel semblait-il, pour Albertine ! » (IV, TR, 418)

³⁵ Cette extrapolation, au demeurant un peu artificielle, puisque l'éviction du contexte a des répercussions sur le sens du propos gnomique, a donné naissance à des recueils de maximes proustiennes, que certains critiques ont établis et publiés en volume, pour souligner précisément la composante moraliste et l'héritage classique qui nourrissent la *Recherche* et son auteur. Voir par exemple B. de Fallois, *Maximes et pensées dans À la recherche du temps perdu*, France Loisirs, 1989 et le riche florilège (452 maximes) en langue espagnole, rassemblé par Carles Besa, *Máximas y Pensamientos (aforismos)*, Barcelone, Edhasa, 1999. Pour un commentaire critique détaillé des deux recueils, se

de son milieu d'incubation et n'assume sa pleine signification qu'à l'aune de cet échange constant entre le général et l'individuel, entre le monde réel où règne la *doxa* et l'univers fictionnel construit par l'auteur. Cette alternance, qui structure en profondeur toutes les occurrences de cette catégorie, travaille tout particulièrement l'occurrence suivante, où le narrateur proustien formule l'un des nombreux préceptes régissant les relations amoureuses qui constellent le récit de *La Prisonnière* :

(252) *Tout être aimé*, même dans une certaine mesure, *tout être est* pour nous comme *Janus*, **nous présentant le front qui nous plaît si cet être nous quitte, le front morne si nous le savons à notre perpétuelle disposition.** (III, *PR*, 686)

Comme l'a noté aussi Vincent Ferré dans son étude sur la question des lois chez Proust³⁶, l'analyse des énoncés gnomiques qui ponctuent et suspendent, un temps, le développement narratif ne peut négliger la prise en compte du point d'ancrage et du positionnement de la maxime au sein de la séquence fictionnelle qui l'accueille, puisque c'est à partir de ces paramètres que l'on peut tenter de démêler l'entrelacs complexe unissant le discours moraliste à l'intrigue romanesque et évaluer en quelle mesure l'un éclôt dans l'autre, ou inversement. Il n'est donc pas superflu de préciser que la comparaison gnomique de (252) figure en tête d'un nouveau paragraphe et constitue donc – à l'instar de la sentence commentée plus haut, énonçant le principe général à fondement de la perversion personnelle de Charlus – une introduction de matrice doxale, ou, si l'on veut, une sorte d'axiome inaugural, préalablement connu du narrateur, qui pose le cadre théorique à l'intérieur duquel va se développer l'illustration du fait diégétique particulier qui le vérifie, à savoir le côté pénible et accablant de la présence d'Albertine chez le héros³⁷. La « griserie épistémologique »³⁸ qui anime le narrateur nous semble alors se manifester en sens inverse, empruntant non pas la voie de l'induction – comme il sera affirmé dans la dissertation théorique du *Temps retrouvé*³⁹ – et le chemin qui de l'observation des faits particuliers mène de façon sûre à la fixation de la loi générale, mais celle de la déduction⁴⁰, puisque la formulation de la loi s'avère le fruit de prémisses antérieures aux faits et précède la vérification empirique. Cela nous autorise donc à douter de son universalité effective, car le fait qu'elle résume admirablement l'histoire du héros et d'Albertine, et qu'elle puisse être étendue au besoin à la parabole sentimentale de Charlus et de Morel, ne préjuge pas pour autant de sa validité en dehors du contexte fictionnel, et pourrait au contraire porter à croire qu'elle a été taillée sur mesure pour systématiser les trajectoires particulières des deux couples.

Et c'est peut-être dans le souci de masquer les liens trop évidents avec la trame fictionnelle et la

reporter à S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, *op. cit.*, p. 268 *sqq.*

³⁶ V. Ferré, « Entre essai et roman : la question des “lois” chez Proust », *art. cit.*, p. 113- 125.

³⁷ L'axiome se voit aussitôt élargi à l'autre couple “clandestin” du roman, celui de Charlus et Morel, dans la double visée de fournir un exemple ultérieur à l'appui de la loi énoncée au préalable et de renforcer aussi le lien oblique qui unit la jeune fille au violoniste, personnages-médiateurs qui se situent au carrefour de Sodome et de Gomorrhe. Voir III, *PR*, 686.

³⁸ S. Chaudier, « Le discours de la loi dans la *Recherche* », dans *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, *op. cit.*, p. 277.

³⁹ Voir notamment IV, *TR*, 479-483, « Les êtres les plus bêtes, par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés, manifestent des lois qu'ils ne perçoivent pas, mais que l'artiste surprend en eux. » ou « dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence ».

⁴⁰ Comme le note Ferré, lorsque le propos gnomique précède l'exemple narratif, « c'est à propos d'une situation donnée qu'est invoquée une loi, que l'énonciateur ne découvre pas par l'observation, mais qu'il connaissait au préalable » et qui est donc vérifiée par le particulier. V. Ferré, *art. cit.*, p. 121.

dimension subjective de la maxime, inspirée d'une vision pessimiste de l'amour aux fortes résonances schopenhaueriennes – l'épilogue explicatif de la comparaison étant calquée sur la célèbre réflexion du philosophe au sujet de la dynamique oscillatoire du désir, alternant comme une pendule de la souffrance à l'ennui, balancement que la syntaxe entend d'ailleurs reproduire à travers le parallélisme antithétique des deux tronçons phrastiques –, ainsi que pour conjurer un éventuel rejet de la part des lecteurs, lesquels seraient en droit de ne pas adhérer à cette conception, que le narrateur met en œuvre un certain nombre de procédés visant à accentuer la généralité de la comparaison gnomique et à élargir la portée de son propos. Outre le stratagème rhétorique bien connu de l'inclusion empathique au moyen du pronom *nous*, qui fédère le moraliste et ses lecteurs dans l'acceptation d'une règle d'autant plus inexorable qu'elle concerne tous les hommes, l'on aura noté surtout que l'insertion d'un groupe prépositionnel à valeur modalisante (« dans une certaine mesure ») entre le premier syntagme nominal, « tout être aimé », et sa reformulation abrégée, « tout être », rythme un mouvement rectificatif qui va dans le sens d'une extension maximale de la référence du comparé ; en ce sens-là, l'effacement de l'adjectif qualificatif, qui fonctionne d'ordinaire comme un outil de restriction par lequel l'auteur circonscrit le champ thématique du propos gnomique, généralise ultérieurement l'ensemble visé par le narrateur.

Limité d'abord à la sous-classe des êtres aimés, envisagée déjà dans son intégralité (en témoigne le déterminant de quantification universelle « tout »⁴¹), le domaine de validité de la loi s'étend, non sans quelque précaution oratoire, jusqu'à inclure la totalité des humains, ce qui noircit ultérieurement le tableau déjà pessimiste du narrateur : sa sentence ne statue plus seulement l'échec de la relation amoureuse mais l'impossibilité foncière de tout rapport intersubjectif, coïncé que l'on est entre la tension douloureuse vers un objet idéal, convoité et hors de portée, et sa néantisation subite une fois la possession atteinte. Or, puisque le roman proustien offre maintes vérifications de cette dynamique déceptive, informant la plupart des expériences de vie du héros (que ce soient les rencontres avec les personnes sur lesquelles il a longtemps fantasmé ou la connaissance directe des lieux désirés), il s'ensuit que nous sommes en présence d'une de ces lois que Ferré appelle « idiofictionnelles », qui « semblent renvoyer à un savoir partagé, mais demeurent en fait limitées à un univers fictionnel donné »⁴². D'où la valeur essentiellement rhétorique, simulée, de l'effort de généralisation relevé au niveau de la forme linguistique et de la construction de la comparaison gnomique, laquelle est d'ailleurs toujours, en tant que procédé figuratif, une création originale et le produit d'un faisceau de sensations individuelles.

Avant de passer à l'illustration des exemples plus complexes, où la structure canonique de la comparaisons gnomique plie sous la pression de quelques sollicitations stylistiques typiquement proustiennes, susceptibles également d'ébranler les postulats de concision et de généralité qui fondent la maxime en tant que forme littéraire codifiée, nous voudrions commenter brièvement la seule réalisation de notre corpus qui s'écarte

⁴¹ La *Grammaire méthodique du français* (*op. cit.*, p. 162) précise que, parmi les marqueurs de la totalité distributive, *tout* est celui « qui implique une indifférenciation entre les individus envisagés (“tous quels qu'ils soient”), qui s'accorde mieux avec des phrases génériques ou quasi-génériques et surtout qui ne peut concerner que des entités virtuelles ».

⁴² V. Ferré, art. cit., p. 124.

du moule syntaxique pseudo-définatoire régi par le verbe *être*, et où résonne haut et fort l'écho des moralistes classiques, ainsi que le souvenir de leur chef de file, le duc de La Rochefoucauld. Observons d'abord les changements qui interviennent au niveau du cadre formel :

(253) Mais *on lit les journaux* comme *on aime*, **un bandeau sur les yeux**. On ne cherche pas à comprendre les faits. On écoute les douces paroles du rédacteur en chef, comme on écoute les paroles de sa maîtresse. On est battu et content parce qu'on ne se croît pas battu, mais vainqueur. (IV, TR, 330)

Au lieu de deux termes nominaux, abstraits ou concrets, le relateur *comme* relie ici deux phrases simples et succinctes, caractérisées par un parallélisme syntaxique étroit (elles présentent la même structure élémentaire sujet-verbe-objet, quoique ce dernier soit sous-spécifié dans le deuxième noyau) et par une grande généralité, le pronom *on* correspondant ici à un sujet impersonnel et indéfini et représentant donc l'ensemble des êtres humains. Le segment en construction absolue qui explicite le motif de la comparaison coïncide, quant à lui, avec un syntagme nominal, mais son statut fonctionnel s'avère en réalité celui d'un adverbe de manière, car il fonde la relation analogique entre les deux noyaux phrastiques sur une identité de *modus faciendi* : c'est de la même manière, avec un bandeau sur les yeux, qu'on lit les journaux et qu'on aime. De plus, en relisant l'extrait on s'avise qu'il ne constitue pas tout à fait l'aboutissement de la maxime, puisque celle-ci se prolonge et s'achève dans le développement qui suit l'énoncé comparatif. L'enchaînement parataxique de trois propositions brèves, juxtaposées et séparées par un marquage typographique fort, typique du style coupé en vogue dans la littérature morale du XVII^e siècle, reprend en effet les deux temps forts de la comparaison et déploie ultérieurement le rapport proportionnel instauré entre la lecture des journaux et l'amour⁴³, à travers un luxe d'artifices rhétoriques qui font à notre avis de cet extrait un avatar, sinon un véritable calque, des maximes classiques.

Bien que les mentions explicites de La Rochefoucauld ou de ses aphorismes soient quasiment absentes des écrits fictionnels de Proust, certains commentateurs n'ont pas manqué de relever le caractère implicite et diffus de la référence au grand moraliste⁴⁴, dont on avertit la présence souterraine à maints endroits du roman proustien ; les réflexions de la Rochefoucauld offrant notamment, comme l'a montré Fraisse⁴⁵, à des pans entiers de la *Recherche* leur aliment moral et les vérités générales qui se trouvent incarnées par des personnages ou mises en scène dans des épisodes de l'intrigue romanesque. La voix en sourdine du maître semble affleurer de façon plus insistante dans notre citation, où le « métronome intérieur »⁴⁶ de Proust se règle parfaitement sur « l'air de la chanson » (EA, 303) de l'auteur des *Maximes*, en ce qui concerne aussi bien l'organisation syntaxique que thématique de la sentence⁴⁷. L'instinct du pasticheur se reconnaît selon nous d'abord à

⁴³ Analogie miniaturisée qui reflète la macro-analogie que le narrateur avait déjà établi dans *La Prisonnière* entre les passions amoureuses et la guerre, voir III, PR, 863-865.

⁴⁴ Voir sur ce point S. Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 2004, p. 284-286.

⁴⁵ Voir L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », dans Id., *La Petite musique du style*, op. cit., p. 117.

⁴⁶ *Corr.*, t. VIII, p. 65.

⁴⁷ Fonvielle et Pellat avancent en effet que « sachant Proust expert en pastiches, on peut même trouver dans certaines de ses maximes une imitation manifeste de la facture de celles de La Rochefoucauld. » (*Préludes à l'argumentation proustienne*, op. cit., p. 252) C'est pourquoi nous n'excluons pas que le motif de (253) fasse volontairement écho à la maxime 21 de La Rochefoucauld (éd. citée, p. 47) : « Ceux qu'on condamne au supplice affectent quelquefois une constance et un mépris de la mort qui n'est en effet que la crainte de l'envisager. De sorte que l'on peut dire que cette constance et ce mépris sont à leur esprit ce que le bandeau est à leurs yeux. » (nous soulignons).

l'utilisation abondante de procédés rhétoriques distinctifs des formes gnomiques ; nous signalerons notamment la répétition, qui régit aussi bien la progression des segments phrastiques (avec l'anaphore du sujet *on* suivi du verbe au présent et la seconde comparaison gnomique, formellement identique à la première) que les choix lexicaux, la reprise des mêmes syntagmes verbaux et de quelques mot-clés (« écoute », « paroles », « battu ») conférant au développement un rythme incantatoire et berçant, qui semble d'ailleurs reproduire de façon mimétique l'abandon crédule de l'amant et des lecteurs trompés. Cet effet de balancement se voit ultérieurement consolidé par l'antithèse, autre trait caractéristique des *Maximes* de La Rochefoucauld⁴⁸, qui structure la pointe conclusive et perce à jour, en jouant sur les antonymes et le paradoxe, les leurres des maîtresses et les mystifications des commandements militaires dont sont victimes respectivement les amoureux et les lecteurs de journaux. Et c'est précisément dans les replis ingénieux de la chute à effet que l'on découvre une résonance supplémentaire, de nature thématique, entre le moraliste classique et le romancier. Elle s'exprime dans cette hantise d'être dupe qui court comme un fil rouge à travers le recueil de La Rochefoucauld et qui sous-tend également la réflexion morale de Proust au sujet du sentiment amoureux, les enquêtes du héros-narrateur sur le passé d'Albertine, sur le destin de Charlus, ainsi que la mise en valeur de la matrice subjective et idéaliste de l'amour, où la personne aimée n'est de fait qu'une création imaginaire et la projection d'une croyance, témoignant de ce qu'aimer revient selon Proust à être les dupes non de l'autre mais de soi-même.

Ainsi, cette occurrence prouve que la tentation imitative et la référence implicite refont surface lorsque l'écrivain transgresse un tant soit peu le cadre rigide qui informe son élaboration personnelle de la maxime, surgissant du miracle d'une analogie, et revient, si l'on veut, à la source, au plus près de la lettre et de l'esprit des maîtres classiques ayant nourri les gisements profonds de sa pensée, ainsi que le laboratoire de sa création romanesque.

Les exemples que nous venons d'analyser rendent témoignage de la façon dont le penchant théorique et l'aspiration à unifier « la diversité des êtres et des choses »⁴⁹ sous le joug rationalisant de la loi s'articulent et s'entrelacent à la démarche cognitivo-affective de l'analogie, jusqu'à en influencer la mise en forme stylistique ; ils semblent donc fournir des assises solides à la thèse, défendue entre autres par Brian Rogers⁵⁰, d'un Proust déchiré entre deux élans qu'il peine depuis toujours à concilier, la tentation du roman et l'ambition de l'essai philosophique, et entre deux voix qui revendiquent chacune ses droits à l'intérieur de la *Recherche*,

⁴⁸ D'après Barthes, chez La Rochefoucauld « l'antithèse n'est pas seulement une figure emphatique, c'est-à-dire en somme un simple décor de la pensée ; c'est probablement autre chose et plus ; une façon de faire surgir le sens d'une opposition de termes ; » R. Barthes, « La Rochefoucauld : réflexions ou sentences et maximes », art. cit., p. 77.

⁴⁹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 397.

⁵⁰ Le spécialiste anglais trace en effet le portrait d'une « aesthetic conscience often in conflict with a moral conscience » (« une conscience esthétique souvent en conflit avec une conscience morale »), travaillée par « the simultaneous pull towards and away from fictional forms » (« un mouvement simultané d'approche et d'éloignement des formes fictionnelles ») et divisée entre « the two main trends discernible throughout Proust's writing : the attitude of the moralist and the attitude of the novelist [...] first the "moraliste" in Proust and then the novelist who lurked never far below the surface approach, advance, retreat, and finally converge, sometimes uneasily, in *À la Recherche* » (« les deux tendances principales que l'on identifie dans l'écriture proustienne : l'attitude du moraliste et l'attitude du romancier [...] le moraliste d'abord et puis le romancier, qui rôdait pas loin de la surface, approche, avance, recule pour enfin converger, de façon parfois malaisée, dans la *Recherche* »). Voir B. G. Rogers, *Proust's narrative techniques*, op. cit., p. 19, 18, 16 et 28, nous traduisons.

le moraliste le disputant, et l'emportant souvent sur le romancier. Si l'on s'alignait sur cette position quelque peu tranchée, l'on serait tout naturellement porté à croire que les prises de position de Proust contre l'abstraction en littérature – condamnant dès 1895 les auteurs « bourrant de philosophie » (EA, 392) leurs romans et fustigeant l'abus de raisonnement « qui paralyse l'élan du sentiment »⁵¹ – ainsi que sa stratégie éditoriale, lancée avant même la parution de *Swann* dans le but de préparer et d'orienter dans la bonne direction la réception d'un livre qui « n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement » (EA, 559), constitueraient autant d'efforts explicites pour contrer ce “démon de la théorie”⁵² qui, au fond, hante l'écrivain ; autant de témoignages indirects d'un conflit intérieur irrésolu qui ne cesse d'affleurer dans le roman et est source parfois de paradoxes savoureux, par exemple le fait de confier à une maxime, forme abstraite par excellence, l'expression de la critique des théories en littérature⁵³.

Or, cette image certainement fascinante d'un écrivain “coupé en deux”, travaillé par des instincts créateurs opposés, qui choisit finalement le chemin de la fiction romanesque mais ne cesse en même temps de cultiver une certaine « nostalgie de la science »⁵⁴, nous semble en réalité se fissurer aussitôt qu'on la soumet à l'épreuve du texte et que l'on observe de plus près la facture, l'organisation formelle et thématique de ces maximes et lois qui devraient au contraire l'affermir. L'analyse des occurrences précédentes a déjà permis de souligner la dépendance étroite des comparaisons gnomiques, et des sentences moralisantes qu'elles véhiculent, à l'environnement diégétique qui les accueille, les points d'ancrage étant à la fois syntaxiques (les connecteurs argumentatifs ou les éléments anaphoriques, lesquels non seulement rendent visible la liaison de la maxime au cotexte mais la constituent aussi en embrayeur ou aboutissement d'un raisonnement⁵⁵ déclenché par un épisode narratif) et thématiques (les sujets sur lesquels se penche le narrateur-moraliste étant inspirés ou fournis directement par l'intrigue romanesque). Si à ces éléments formels et au constat de la matrice fictionnelle du discours gnomique proustien l'on ajoute en outre que dans le cas de nos comparaisons la vérité jaillit de la poésie, et que la fixation langagière de la loi est le couronnement du parcours intellectuel catalysé par la découverte préalable d'une analogie, soit par une intuition poétique singulière et unique, force est de constater que l'universalité du discours d'autorité et l'ambition généralisante du législateur se heurtent inévitablement à une relativisation, découlant précisément de leur inscription dans un texte de fiction et dans l'expérience existentielle de son héros-narrateur. Mais surtout, peut-on encore soutenir l'hypothèse d'une dichotomie conflictuelle entre romancier et moraliste lorsqu'on s'avise que les maximes proustiennes

⁵¹ Voir aussi cet autre propos critique à l'égard de la philosophie dans les romans, qui date de 1893 et figure dans le compte rendu de l'ouvrage d'Henri de Saussine : « à trop raisonner sur la vie, on perd le don de la donner, qu'une œuvre trop réfléchie est rarement vivante, que plus l'analyse gagne en profondeur, la couleur perd en intensité[...] l'art est un instinct, et les réfléchis sont un peu des impuissants, telle est à peu près le sens du mauvais sort jeté aux nobles œuvres modernes, qui les frappe à leur naissance d'une mort immédiate. » EA, 358.

⁵² Formule reprise à l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.

⁵³ Nous pensons notamment à cette sentence célèbre du *Temps retrouvé*, qui pourrait d'ailleurs être classée parmi les comparaisons gnomiques, si le motif de l'analogie et clôture de la maxime n'était pas sous-spécifié : « D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indécatesse. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. » (IV, TR, 461). Voir L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », art. cit., p. 132.

⁵⁴ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 400.

⁵⁵ Fonvielle et Pellat distinguent à ce propos entre les maximes « linéarisées », constituant « un tout syntaxiquement indépendant [...] mais que des chevilles parataxiques enchâssent linéairement dans le texte », et les maximes « intégrées au continuum textuel par différents procédés syntaxiques qui ressortissent plus à la logique hypotonique. » Voir *Préludes à l'argumentation proustienne*, op. cit., p. 367.

s'enracinent à tel point dans le sol romanesque qu'elles renvoient explicitement à des moments antérieurs du récit (254), ou bien qu'elles produisent elles-mêmes de la fiction dans la fiction, sous forme de roman abstrait (255) ?

(254) Ce n'est pas de trop mauvaise humeur contre Legrandin que je le quittai. *Certains souvenirs* sont comme *des amis communs*, ils savent faire des réconciliations ; jeté au milieu des champs semés de boutons d'or où s'entassaient les ruines féodales, le petit pont de bois nous unissait, Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne. (II, CG, 452)

(255) *La mort des autres* est comme un voyage que l'on ferait soi-même et où on se rappelle, déjà à cent kilomètres de Paris, qu'on a oublié deux douzaines de mouchoirs, de laisser une clé à la cuisinière, de dire adieu à son oncle, de demander le nom de la ville où est la fontaine ancienne qu'on désire voir. **Cependant que tous ces oublis qui vous assaillent et qu'on dit à haute voix, par pure forme, à l'ami qui voyage avec vous, ont pour seule réplique la fin de non-recevoir de la banquette, le nom de la station crié par l'employé et qui ne fait que nous éloigner davantage des réalisations désormais impossibles, si bien qu'en renonçant à penser aux choses irrémédiablement omises, on défait le paquet de victuailles et on échange les journaux et les magazines.** (III, PR, 706)

Bien que la structure formelle canonique soit respectée – un syntagme nominal comparé abstrait, « certains souvenirs », et un comparant concret mais non référentiel, « des amis communs », sont rapprochés sur la base d'une relation initialement énigmatique, que vient éclairer une proposition décrochée par une pause rythmique – la configuration globale de la comparaison gnomique subit en (254) une variation significative. Celle-ci intéresse en première instance l'articulation du dénouement explicatif de la maxime et permet de saisir le mouvement progressif qui, à la façon d'une restriction de champ cinématographique, nous conduit de la généralité de la sentence forgée par la comparaison pseudo-définitoire à la singularité du souvenir, dans un effet de particularisation qu'amorce l'apparition du *tertium comparationis* et que vient compléter la séquence hyperbatique qui lui fait suite. Confiée d'abord à une formulation concise, limitée à une phrase simple et ménageant une pointe impeccable en termes de brièveté et de clarté, l'explicitation du motif, qui identifie dans la faculté de favoriser les réconciliations la propriété commune aux souvenirs et aux amis communs, se voit ensuite prolongée et étayée par une appendice inattendue, dont la fonction illustrative s'exerce d'une façon d'autant plus convaincante qu'elle se tourne vers la diégèse et emprunte la forme d'une analepse.

L'évocation de Combray et la mention des éléments qui ont constitué le décor des promenades du côté de Guermantes (les boutons d'or, les ruines féodales, la Vivonne) contribuent en effet à pourvoir les entités abstraites rapprochées par la maxime d'une épaisseur concrète et offrent à l'assertion généralisante un soubassement expérientiel et mémoriel destiné à en prouver, et à en restreindre en même temps, la validité. Le souvenir particulier qui se niche derrière le pluriel générique du comparé et qui, tel un ami commun, réconcilie le héros et Legrandin, par-delà leurs divergences actuelles⁵⁶, dans le sentiment de partager les mêmes origines, les mêmes valeurs et une même sensibilité, s'incarne alors dans le petit pont de bois qui unit les deux rives de la Vivonne, et plus largement dans le monde combraysien, ce qui borne donc inévitablement le champ d'application de la vérité générale véhiculée par la comparaison gnomique aux trajectoires personnelles, et fictionnelles, des deux personnages. De par sa dimension analeptique – qui teinte d'ailleurs le segment

⁵⁶ Notre citation est précédée par une longue tirade de Legrandin, qui – fidèle à son masque de poète désintéressé, fuyant les réunions mondaines pour « aller rêver [...] devant quelque tombe à demi détruite » – accuse le héros de s'égarer dans les salons et de renier, en y allant, « la jolie qualité de son âme », voir II, CG, 452.

phrastique terminal d'une coloration lyrique et émotionnelle très évidentes, comme l'attestent le détachement du constituant participial en début de phrase, les inversions, la personnification de l'entité inanimée – l'« étayage explicatif »⁵⁷ qui étire l'empan de la comparaison et replace le contenu sentencieux, apparemment général, dans l'univers particulier de la fiction, témoigne de ce que la maxime, malgré son statut de fragment virtuellement détachable, n'est pleinement signifiante, et véridique, que si elle est lue à l'aune du roman dont elle émane.

Si l'excroissance hyperbatique et analeptique qui prolonge l'adage de la sentence de (254) entraîne déjà une remise en cause des principes de concision et d'autonomie citationnelle des formes gnomiques, et souligne également la tendance de Proust à s'écarter des prescriptions génériques, à renouveler en profondeur les genres et les stylèmes, y compris les plus codifiés, dans l'occurrence (255) le processus d'appropriation personnelle et de subversion de la structure linguistico-énonciative de la maxime atteint son paroxysme. De par l'expansion démesurée du segment illustratif chargé de révéler le motif de l'analogie, le cadre formel dégagé au début de notre commentaire subit une déformation qui infléchit le moule sentencieux vers la forme déployée de la réflexion et dont la conséquence majeure réside en ce que l'expression de la loi est confiée non plus à l'éclair ingénieux de la pointe mais aux ressources heuristiques et imaginatives d'une microfiction. Nous constatons en effet que, à l'encontre des exemples canoniques, ici la séquence textuelle explicative n'est pas apposée et détachée par une marque typographique du reste de l'énoncé comparatif, mais s'embranchement directement sur le syntagme nominal « un voyage »⁵⁸, le pronom *que* introduisant une relative restrictive qui particularise le comparant et lui confère, à travers la technique bien connue de la duplication par coordination ou juxtaposition d'éléments homologues⁵⁹, l'ampleur d'un développement narratif d'allure anecdotique. C'est donc d'abord dans cette spécification, qui contrevient à la généricité et à l'indétermination habituelle du comparant nominal, et dans ce foisonnement de compléments infinitifs régis par la subordonnée complétive – accumulation presque

⁵⁷ S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, op. cit., p. 196.

⁵⁸ Ce léger écart du cadre formel canonique se produit aussi dans deux autres exemples, où le motif de la comparaison ne correspond pas à un syntagme apposé, mais se voit intégré à la structure comparative par une cheville parataxique (la conjonction *et*) ou hypotaxique (le pronom relatif *que*) : « [...] mais *les personnes*, au fur et à mesure qu'on les connaît, sont comme *un métal plongé dans un mélange altérant*, et **on les voit peu à peu perdre leurs qualités** (comme parfois leurs défauts) » (III, *SG*, 188) ; « *L'inconnu de la vie des êtres* est comme *celui de la nature*, **que chaque découverte scientifique ne fait que reculer mais n'annule pas**. » (III, *PR*, 893). Même si la structure pseudo-définitoire en trois temps et la portée générique des termes rapprochées confèrent d'emblée à la comparaison l'allure d'une maxime, l'atténuation de la pause rythmique qui sépare d'ordinaire le *tertium comparationis* du substantif comparant contribue dans les deux cas à modifier la perception de la coloration gnomique de l'explication, le rattachement par coordination ou subordination désamorçant la force de frappe et le ton sentencieux du propos. Dans la première occurrence, la conjonction *et* – non nécessaire du point de vue grammatical et faisant presque double emploi avec la virgule – fonctionne comme un connecteur additif et confère à la séquence phrastique qu'elle introduit le statut d'un ajout linéaire qui semble moins expliquer l'analogie chimique et achever la maxime sur une pointe brillante que la relancer, en laissant au lecteur le soin de rétablir la relation de causalité ou de spécification liant la pseudo-définition comparative au motif. De même, il nous semble que la relative appositive de la seconde occurrence ne peut pas être considérée comme le véritable dénouement illustratif de la comparaison gnomique, car – tout en présentant deux verbes qui peuvent s'appliquer au comparé et qui permettent de reconstituer par inférence la solution de l'analogie (le mystère des autres et le mystère de la nature demeurent inépuisables malgré les progrès) – son contenu informatif porte de fait sur le seul comparant, dont elle contribue à prolonger la représentation, et ne convient guère au comparé, aucune découverte scientifique n'étant en mesure de sonder l'inconnu des autres.

⁵⁹ Si l'on s'attache à décomposer cette construction vertigineuse, palier par palier, on remarquera une première duplication par coordination de deux subordonnées relatives, puis une nouvelle ramification à travers la subordonnée complétive et enfin la multiplication des membres de la complétive par une juxtaposition asyndétique qui devient énumération, le dernier constituant étant à son tour ramifié en une subordonnée interrogative indirecte.

comique, aussi détaillée qu'in vraisemblable, d'oublis triviaux – qui apparaissent les prémisses du raisonnement moralisant que la seconde partie de l'anecdote va développer ; en effet, la mort des personnes que nous connaissons est rapprochée non d'un voyage indéfini, quelconque, mais d'un voyage gâté par le rappel impromptu d'une suite d'omissions, de questions non posées et d'actes manqués qui prennent une importance extraordinaire dès lors qu'on n'est plus en mesure d'y remédier.

Même si l'abondance de détails concrets rattachés au comparant semble déjà suggérer la motivation à la base du rapprochement – d'autant plus que la liste d'oublis imaginaires constitue le pendant fictif, un exemple concret des questions que le héros regrette de ne pas avoir posées à Swann de son vivant⁶⁰ – la signification profonde de l'analogie, et de la loi qu'elle permet de formuler, ne se révèle que dans la seconde partie du roman abstrait, relancé après le point par la césure oppositive « cependant que ». En s'engageant dans les méandres syntaxiques et énonciatifs de la phrase terminale, où l'espace généralement ramassé et monologique de la moralité s'étage en plusieurs paliers syntaxiques et s'ouvre à la polyphonie (en attestent les énonciations rhétoriques orchestrant les glissements du *on* générique au *nous* et au *vous* d'inclusion), on comprend en effet que l'enseignement moral du narrateur porte moins sur la résignation que l'on éprouve devant les occasions perdues que sur le constat du caractère velléitaire et passager d'un tel sentiment, lequel ne nous affecte que pendant le temps où l'on prend conscience de la mort de l'autre et du manque poignant que cette mort signifie pour nous, après quoi on cesse d'y penser et on revient inévitablement, et cyniquement, à la vie ordinaire, en laissant l'oubli engloutir à jamais et les souvenirs et les regrets.

Cet exemple unique, tant en termes d'extension que de complexité, constitue alors un point d'observation privilégié pour apprécier trois aspects constitutifs des maximes proustiennes : le brouillage constant entre généralisation et particularisation, atteignant ici un niveau vertigineux, puisque l'élaboration du discours gnomique s'appuie sur l'invention d'une fiction singulière, extradiégétique et enchâssée dans la fiction principale ; la superposition des deux composantes de la *Recherche* et des “deux âmes” de Proust, son penchant naturel pour l'invention romanesque s'exprimant ici au cœur même de l'activité analytique du moraliste qui devise sur la mort, et enfin le « double mouvement d'expansion et de concentration »⁶¹ qui informe certaines comparaisons gnomiques, où à la concision de la structure attributive (*SN1 être comme SN2*) fait suite la dilatation d'un *tertium comparationis* qui devient histoire, aussi éloigné que possible des piques mordantes et lapidaires des maximes classiques, Proust sacrifiant volontiers le « panache »⁶² d'une clôture à effet à l'exhaustivité d'un développement explicatif qui se doit d'abord d'être clair.

Nous allons aborder à présent une dernière série d'exemples, dont l'intérêt réside à notre avis en ceci que la variation intervenant dans la configuration de base de la comparaison gnomique n'entraîne pas de

⁶⁰ Questions qui ont été énumérées plus haut, d'où la fonction de reformulation pseudo-généralisante, ou d'exemplification anecdotique de la maxime : « [...] mille questions me revenaient (comme des bulles montant du fond de l'eau), que je voulais lui poser sur les sujets les plus disparates : sur Ver Meer, sur M. de Mouchy, sur lui-même, sur une tapisserie de Boucher, sur Combray, questions sans doute peu pressantes puisque je les avais remises de jour en jour, mais qui me semblaient capitales depuis que, ses lèvres s'étant scellées, la réponse ne viendrait plus. » (III, SG, 706).

⁶¹ L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », art. cit., p. 132.

⁶² R. Barthes, « La Rochefoucauld : réflexions ou sentences et maximes », art. cit., p. 76.

distorsions ou d'écarts profonds au niveau de la structure linguistique, qui auraient pour conséquence directe l'ébranlement du modèle générique de la maxime, mais contribue au contraire à renforcer la présence de celle-ci au cœur du procédé figuratif, ainsi qu'à exhiber la posture légiférante du narrateur proustien. La dimension assertive et péremptoire de la relation d'identité postulée par le relateur *comme*, ainsi que la volonté de marquer la souveraineté de la raison ordonnante sur l'hétérogénéité des phénomènes, nous paraissent en effet plus sensibles lorsque le rapprochement abandonne le moule attributif habituel de la pseudo-définition et s'articule autour de la forme impersonnelle *il en est*, que le *Trésor de la Langue Française* désigne significativement comme étant un « tour littéraire pour introduire une comparaison »⁶³ ; l'ossature syntaxique de ces occurrences peut donc être schématisée comme suit : *il en est de SN1 comme de SN2 (, / . / :) X*

(256) Et puisqu'il en est du *chagrin* comme du *désir des femmes*, **qu'on grandit en y pensant**, avoir beaucoup à faire rendrait plus facile, aussi bien que la chasteté, l'oubli. (IV, AD, 173)

(257) Douleur qu'il ne faut pas trop plaindre, car il en est de ces terribles commotions que nous donnent l'amour malheureux, le départ, la mort d'une amante, comme de ces attaques de paralysie qui nous foudroient d'abord, mais après lesquelles les muscles tendent peu à peu à reprendre leur élasticité, leur énergie vitales. (IV, AD, 195)

(258) Il en est des plaisirs comme des *photographies*. **Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est « condamnée » tant qu'on voit du monde.** (II, JF, 227)

Le recours à la locution verbale impersonnelle entraîne tout d'abord la disjonction du sujet grammatical de l'énoncé comparatif, représenté par le pronom *il*, qui occupe simplement une position syntaxique et s'avère vide du point de vue référentiel, du sujet thématique de la maxime, qui doit être repéré en revanche dans le groupe nominal postverbal précédé par la préposition *de* et représentant la séquence du verbe impersonnel, à savoir « la substance sémantique qui supporte la prédication »⁶⁴. L'avantage principal de cette tournure indirecte, proche des structures à présentatif et relevant d'un langage soutenu, réside dans les possibilités qu'elle ouvre en termes d'arrangement des constituants de la phrase matrice et d'organisation du contenu informatif. La présence d'une « forme postiche »⁶⁵ en lieu et place du sujet véritable retarde l'apparition du comparé du rapprochement, qui est aussi l'entité sur laquelle porte la maxime, et le met en relief en tant qu'élément porteur d'informations nouvelles, en développant de la sorte « une dynamique d'information croissante »⁶⁶. De plus, cet agencement marqué⁶⁷ permet à Proust de créer un effet d'attente et de curiosité dérivant, d'une part, de l'occultation initiale des constituants réellement signifiants de l'énoncé, inauguré par un couple sujet-verbe sémantiquement vide et non référentiel, et, d'autre part, de l'insertion entre le sujet impersonnel et la séquence nominale du pronom *en*, dont le statut fonctionnel pose problèmes aux grammairiens, lesquels préfèrent l'assimiler à un « complément vague »⁶⁸, non indispensable, et qui dans notre

⁶³ Voir TLFi, entrée « être ».

⁶⁴ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 148.

⁶⁵ *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 448.

⁶⁶ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 149.

⁶⁷ Le caractère non canonique de cette construction se perçoit aisément si on la confronte à la structure « plane », ordinaire, de la comparaison gnomique, que l'on peut reconstruire à travers une paraphrase : « le chagrin est comme le désir des femmes, on le grandit en y pensant ».

⁶⁸ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 180.

cas, puisqu'il renvoie à la propriété commune que partagent les deux termes nominaux, présente une dimension cataphorique et annonce l'apparition du *tertium comparationis* à valeur sentencieuse qui couronne la comparaison gnomique.

Le narrateur-moraliste use donc habilement de la syntaxe pour entretenir le suspense et ne dévoiler son jeu que par degrés ; la construction impersonnelle laisse un instant le lecteur dans l'embarras de saisir sur quoi porte exactement l'enseignement moral, en rendant encore plus captivante l'énigme posée par une analogie qui est loin d'être immédiatement intelligible (en quoi et pourquoi les plaisirs et les photographies, ou le désir et le chagrin seraient-ils identiques ?), et qui est assertée néanmoins à la façon d'une déclaration inaugurale, programmatique, comme s'il s'agissait d'une évidence. L'intention didactique et persuasive est patente, mais l'effort d'attention et de compréhension que le moraliste demande à son public demeure considérable, moins toutefois dans le premier exemple que dans les deux derniers. En (256), le motif de la comparaison est éclairci par la relative explicative incidente⁶⁹ et la maxime s'appuie à la fois sur le lien de cause à effet marqué par le connecteur causal liminaire *puisque*, et sur le parallélisme de l'analogie proportionnelle, qui contrebalance la surprise initiale d'une identité proclamée entre deux sentiments *a priori* antithétiques, l'un disphorique, l'autre euphorique, à travers une trame de correspondances binaires tissées entre les quatre termes antonymiques disposés en chiasme (chagrin-oubli / désir-chasteté).

Dans les autres comparaisons le discours gnomique se complexifie car il s'enrobe des virtuosités et des suggestions du langage métaphorique. En (257), le ressort central du raisonnement analogique, qui consiste à analyser la douleur morale causée par l'amour malheureux comme s'il s'agissait d'un phénomène physiologique, en recourant au truchement de la science médicale et de son lexique, est déjà contenu en creux dans le substantif comparé « commotion ». Celui-ci s'avère en effet le support d'une syllepse qui actualise simultanément le sens figuré (désignant une secousse, un fort ébranlement émotionnel) et le sens propre et concret du terme⁷⁰, repris ensuite par le comparant scientifique, qui évoque un phénomène physique (l'attaque de paralysie) perçu comme l'équivalent du choc psychologique découlant des trois événements décrits par le comparé et camouflant sous un air de généralité les stations principales de l'épisode d'Albertine⁷¹. La métaphore médicale soutient donc la mise au jour de l'enseignement que le héros tire de son expérience sentimentale infortunée, mais l'on aura noté que la loi générale et impitoyable qui gouverne l'attitude de l'homme confronté à la douleur n'est pas explicitée en toutes lettres par la comparaison gnomique, sous forme de segment explicatif apposé au comparant. Elle doit être dégagée au contraire à partir de ce dernier et de l'expansion relative qui, en filant l'isotopie physiologique et en esquissant les deux temps de l'attaque et du processus de guérison qui permet la régénération graduelle des muscles atteints, suggère implicitement la

⁶⁹ Ici le *tertium comparationis* et la pointe moralisante qui achève la maxime apparaissent disjoints, la seconde étant fournie par la proposition infinitive qui exprime la conséquence, et les conclusions, de la prémisse introduite par la subordonnée liminaire.

⁷⁰ Au sens propre, le terme commotion désigne un « Ébranlement produit dans l'organisme ou dans le système nerveux par un choc violent, direct ou indirect, entraînant des troubles fonctionnels sans lésion apparente », TLFi, entrée « commotion ».

⁷¹ Une fois de plus, la comparaison gnomique fait état du tiraillement entre le général (la mécanique inexorable qui conduit du deuil à l'oubli) et le particulier (cette mécanique est dégagée des événements personnels que le héros a vécus avec Albertine et des péripéties de leur histoire), tension qui se voit d'ailleurs accrue par l'emploi de l'exophore mémorielle et l'inclusion du lecteur à des fins clairement empathiques, le narrateur-moraliste insistant sur le partage et sur la fraternité dans la douleur.

dialectique d'action et réaction qui sous-tend la parabole lente mais inexorable de l'oubli, gage de l'auto-conservation de l'être humain et défense contre les plus grandes souffrances.

De même, en (258) l'éclaircissement d'une analogie présentée par le narrateur comme une donnée de fait⁷² universelle et notoire trouve place dans une proposition indépendante, décrochée de ce qui précède par une coupure typographique forte et témoignant admirablement du brassage entre intelligence et poésie, de la convergence heureuse entre le regard sévère du moraliste et la sensibilité créatrice de l'artiste qui ont lieu dans le texte proustien. Le discours gnomique au sujet du plaisir, et de notre incapacité constitutive à le goûter dans l'instant même où nous l'éprouvons, délaisse le chemin de la formule tranchante et froide tracé par les maîtres classiques pour emprunter la voie détournée de la métaphore filée, ayant dans le comparant son élément déclencheur et entraînant une superposition imperceptible entre les deux constituants nominaux que la comparaison maintenait distincts et que la structure attributive métaphorique tend maintenant à unir (« ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif »). La surdétermination sémantique et la densité de l'isotopie de la photographie (tissée par les termes « cliché négatif », « développer », « chambre noire ») compensent les difficultés que peuvent poser aux lecteurs les subtilités des expressions figurées et surtout le double fond sylleptique ou autonymique de certains termes, tel l'adjectif « condamné », mis en mention, entre guillemets, afin de souligner la licence poétique et son transfert dans un contexte insolite. Cet emploi impropre du mot technique⁷³ induit en même temps la lecture sylleptique et la concrétisation rétroactive du terme métaphorique « chambre noire », évoquant à la fois le cabinet où le photographe développe ses clichés et notre for intérieur, lequel se transforme par ricochet en une véritable chambre, avec une porte d'entrée et des parois, dont l'accès reste pourtant interdit tant qu'on n'a pas retrouvé la solitude.

Cependant, les lecteurs ne doivent pas perdre de vue que, derrière cette profusion de trésors rhétoriques, cette maîtrise presque euphorique du langage et de ses matériaux chatoyants, « à mille étincelantes variations » (*EA*, 508), c'est toujours une loi, et plus exactement un principe capital de la création artistique qui se profile et qui anticipe d'ailleurs l'une des découvertes de la matinée Guermantes. La connaissance et la pleine compréhension des impressions qui nous traversent – que ce soit le plaisir provoqué par une femme, par un paysage, par une œuvre d'art – n'adviennent qu'à travers une descente dans les profondeurs du moi, loin du monde et de la surface où l'on se tient pendant la conversation, dans ce tête-à-tête avec soi-même que trop souvent on diffère ou on évite. Ainsi, la loi que le narrateur exposera plus tard en choisissant le raccourci de la sentence lapidaire⁷⁴ (« les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence », *IV, TR*, 476) est ici le produit d'une suite de trouvailles poétiques, confirmation ultérieure de ce que les vérités de l'intelligence, quoique moins pures, gardent toujours une dimension

⁷² Faute de pouvoir transcrire le passage dans son intégralité (voir *II, JF*, 226-227), l'extrait où figure la comparaison gnomique ne montre pas que la sentence marque en réalité un premier point d'aboutissement dans l'analyse de l'épisode de la première rencontre avec Albertine chez Elstir et apparaît donc comme la leçon que le narrateur tire du fait particulier qu'il a vécu, et non comme un précepte préalablement acquis.

⁷³ Dans ses emplois spécifiques, l'adjectif participial « condamné » qualifie en effet un lieu ou une ouverture dont l'accès ou l'usage sont interdits, ses synonymes les plus usuels étant « barré », « bouché », « obturé ». Voir *TLFi*, entrée « condamner ».

⁷⁴ On pourrait même supposer que le recours à la métaphore, soit à une formulation plus voilée et moins transparente de la loi esthétique en question, participe d'une tactique à la fois d'anticipation et de retardement, comme si Proust voulait à la fois signaler l'étape importante que la rencontre avec Albertine représente dans l'apprentissage du héros et ne pas livrer tout de suite la portée globale que cette réflexion sur le plaisir a pour l'éclosion de la vocation littéraire.

esthétique, et que le moraliste côtoie toujours chez Proust le « pur danseur de mots »⁷⁵.

Nous avons donc essayé de cerner, au fil des exemples retenus, comment chez Proust le procédé figuratif de la comparaison peut devenir le carrefour où se rejoignent et s'expriment les deux piliers qui structurent l'œuvre littéraire et soutiennent la démarche créatrice de l'écrivain : l'esthétique de la métaphore, présidant au travail herméneutique et stylistique de déchiffrement, de conversion des impressions en écriture ; la poétique des lois, rendant compte de l'effort d'intellectualisation qui permet à l'artiste de dépasser le contingent et l'individuel, foyer de la diversité et de la contradiction, pour reconnaître en chaque être, en chaque chose, l'incarnation d'un principe général ; précisément parce qu'elle se reproduit à l'identique, en dépit des différences de lieu, d'époque ou de personne, la loi défie l'écoulement du temps et atteint l'intemporel, car elle demeure bien après la disparition de ceux qui en ont été les porte-parole⁷⁶. Nous avons vu que cette alchimie, cette convergence surprenante entre deux conceptions *a priori* conflictuelles, mais en fait complémentaires de l'œuvre d'art – l'une fondée sur la valeur heuristique de l'impression sensible et du souvenir en tant qu'éléments révélateurs d'une réalité intime, l'autre convoquant les ressources analytiques de l'intelligence pour extraire d'une sensation sa part de généralité et atteindre des vérités universelles⁷⁷ – se réalise dans la comparaison sous des conditions formelles particulières, à la faveur d'un cadre syntaxique contraignant dont dépend la lecture gnomique du rapprochement figuratif. Celui-ci adopte en effet le moule linguistique d'une pseudo-définition, régie par la copule *être*, laquelle associe deux syntagmes nominaux génériques sur la base d'une relation d'analogie, explicitée par un segment textuel qui figure en construction détachée, apposé au comparant, et qui prend la forme et le ton d'une sentence péremptoire, d'une pointe d'allure moralisante.

La comparaison s'habille donc en maxime, elle en assume à la fois les traits linguistiques et la visée, puisque l'association de deux entités hétérogènes entraîne ici une reconfiguration de l'entité comparée, dont la finalité est moins de transformer, en la déployant, une intuition perceptive en description que de révéler une vérité, une loi qui se veut générale mais qui, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, s'ancre inévitablement dans le particulier, et ceci à un double égard. Non seulement l'origine de ces lois, qui revendiquent une portée universelle et extratextuelle, est fictionnelle, vu qu'elles ne sont guère dissociables des faits et des personnages romanesques qui les incarnent. Qui plus est, comme la formulation théorique surgit de la découverte d'une analogie, soit d'un acte poétique et subjectif, elles sont le fruit d'une sensibilité et d'une vision singulière⁷⁸, qui s'exprime de surcroît dans un style personnel, s'écartant volontiers de la grammaire

⁷⁵ L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », art. cit., p. 133.

⁷⁶ On se reportera à cette question pléonastique du narrateur : « un seul petit fait, s'il est bien choisi, ne suffit-il pas à l'expérimentateur pour décider d'une loi générale qui fera connaître la vérité sur des milliers de faits analogues ? » (IV, AD, 95) ou encore « [l'écrivain] n'a écouté les autres que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient fait par là même les oiseaux-prophètes, les porte-parole d'une loi psychologique. » (IV, TR, 479).

⁷⁷ Après la condamnation de l'intelligence qui résonne dans ses écrits de jeunesse et encore dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve*, Proust assouplit ses positions et parle même dans le cahier 57 d'une « émulation incessante » entre l'intelligence et la sensation, « comme si aucune des deux n'y suffisait dans un seul acte, comme si notre nature n'était pas capable à la fois d'êtreindre à la fois [sic] le particulier et remonter au général, courant sans cesse de la sensibilité qui étreint l'un à l'intelligence qui remonte à l'autre pour tâcher d'épuiser la réalité » IV, TR, *Esquisse XXXVI*, p. 861.

⁷⁸ Comme l'affirme aussi Tadié, « puisque tout est vu par le narrateur, la loi la plus générale, née d'un faisceau de sensations, est encore une pensée personnelle ; » voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 406.

codée des formes gnomiques (nous avons vu notamment la tendance à l'amplification dans le segment explicatif, qui de l'adage ramassé et coupant dérive vers le développement narratif, microfiction dans la fiction) pour demeurer au plus près de l'émotion originale, de l'étincelle qui, une fois capturée et éclaircie, se déploie en loi. Du moment que le segment textuel qui correspond au motif du rapport analogique fournit en même temps l'issue de la maxime et exprime une vérité générale à propos du phénomène comparé, les comparaisons gnomiques sont la preuve de ce qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter au portrait quelque peu simpliste d'un écrivain à l'âme scindée, déchiré entre le moraliste et le romancier, ni de voir une opposition entre la composante intellectuelle, rationnelle – tributaire de l'esthétique classique de ce XVII^e siècle tant admiré et présent chez Proust – et la composante poétique de la *Recherche*. Le « sourcier de lois humaines »⁷⁹ et le poète cohabitent puisque la loi jaillit d'abord de la poésie. De même, il nous paraît problématique d'expliquer ce qui différencie l'esthétique de la métaphore du discours des lois en s'appuyant sur la distinction, au demeurant très fragile, entre une « analogie subjective », d'où émane la première, et une « analogie objective » qui informerait en revanche la seconde⁸⁰. L'analogie est chez Proust, par définition, toujours subjective : elle s'enracine dans l'activité perceptive et imaginative du sujet et surgit de ces moments d'extase, de pure harmonie dans lesquels les cloisonnements tombent et les choses, d'habitude disparates, s'unifient. Et c'est bien cette analogie-là, la seule que la pensée et le style proustien conçoivent, qui constitue le noyau originel, poétique, de la loi, laquelle à son tour – en tant que réponse intellectuelle aboutissant à une formulation langagière intelligible de l'essence générale dévoilée par l'intuition – l'objective et l'enferme, en l'occurrence, dans les anneaux nécessaires d'une (belle) comparaison.

4.2 Comparaisons méta-discursives

Malgré les différences de surface, la catégorie à laquelle est consacrée cette dernière section de notre commentaire se situe en continuité avec la sous-classe des comparaisons gnomiques que nous venons d'analyser. À l'instar de celles-ci, les réalisations méta-discursives ne peuvent être assimilées à l'une ou à l'autre des deux grandes familles qui structurent notre classement des comparaisons de la *Recherche*, mais méritent d'être considérées comme un groupe autonome, aussi bien en raison de leurs spécificités formelles que surtout de leur apport à l'art proustien du roman – et plus particulièrement à la technique « si fouillée, si nouvelle »⁸¹ présidant au traitement des personnages et de leur langage. Mais le véritable dénominateur commun qui unit ces deux catégories supplémentaires, emblématiques de la création littéraire de Proust et des innovations qu'il introduit dans la forme romanesque, se manifeste au niveau des visées esthétiques que la comparaison supporte et aide à réaliser. Les formes méta-discursives constituent, au même titre que celle gnomiques, une actualisation textuelle de la poétique des lois et la matérialisation scripturale de la « passion du déchiffrement »⁸² qui anime le narrateur proustien ; celui-ci explore le particulier pour atteindre le général

⁷⁹ Formule empruntée à G. Henrot, *DMP*, p. 572, entrée « lois ».

⁸⁰ C'est l'interprétation de Tadié, voir *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 416.

⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

⁸² M. Raimond, *Proust romancier*, SEDES, 1984, p. 90.

et fait donc toujours œuvre de moraliste, en se postant à l'affût des mouvements imperceptibles blottis « sous les mots que chacun dit » (I, CS, *Esquisse LV*, p. 836), et en dévoilant la face obscure, secrète, des personnages et de leurs comportements.

À cette communauté de finalités répond néanmoins une diversité formelle profonde : dans les occurrences méta-discursives, la comparaison ne coïncide plus avec une maxime et n'est donc plus le canal stylistique direct par lequel la loi trouve expression, mais fonctionne plutôt comme une loupe dans les mains de l'explorateur-moraliste. Le rapport analogique scellé au moyen du relateur *comme* permet en effet l'appréhension de phénomènes psychologiques et moraux qui se situent au-delà du visible, il dévoile « non ce que [les autres] voulaient dire mais la manière dont il le disaient » (IV, *TR*, 296) et extériorise ainsi la vérité cachée sous un geste, sous un accent ou un propos apparemment insignifiants, mais dont la densité n'échappe pas aux rayons X du narrateur-radiographe⁸³ ou, si l'on veut, aux appareils de décryptage du narrateur-interprète. Les analyses qui vont suivre nous aideront à démontrer qu'aucune autre forme de comparaison ne permet d'apprécier plus efficacement à quel point la démarche analogique à fondement des divers procédés figuratifs fédérés chez Proust sous l'étiquette générique de « métaphore » innerve le travail de traduction que l'artiste opère à partir des matériaux bruts du réel et qui constitue l'essence de son œuvre ; traduction qui, en l'occurrence, apparaît bel et bien comme une activité de conversion simultanée, non pas littérale mais poétique, du verbal en non-verbal, ou plus exactement de décodage des « milles signes extérieurs » (II, *CG*, 365) au langage qui accompagnent l'émission des énoncés et qui percent à jour des vérités que les mots voudraient occulter.

Comme nous allons le voir, un facteur important qui distingue les comparaisons méta-discursives des autres formes comparatives répertoriées est représenté par l'absence d'un cadre formel fixe, et par l'impossibilité conséquente de dégager un patron syntaxique abstrait, glosable par une formulation schématique, auquel ramener les diverses réalisations textuelles. Celles-ci s'avèrent néanmoins reconnaissables à quelques constantes structurelles que nous analyserons plus bas, par exemple la sous-spécification du comparé ou l'apparition du comparant dans le voisinage immédiat d'un propos au discours direct⁸⁴ ; elles constituent selon nous la condition nécessaire et suffisante pour que la figure exerce une fonction de commentaire analogique centré non pas sur le dit (référentiel), soit sur le fond des paroles proférées par les personnages, mais – comme le terme « méta-discursives » l'indique d'ailleurs – sur le dire (énonciatif), sur la manière particulière dont tel mot, phrase ou réplique sont prononcés et sur ce que cette manière révèle du caractère ou du comportement de l'énonciateur.

Si l'on se tient à cette description sommaire, que nous donnons en guise de présentation avant d'entrer dans le détail des exemples, l'on serait en droit de considérer que ces occurrences s'inscrivent dans le lot des

⁸³ « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. » IV, *TR*, 297.

⁸⁴ C'est pourquoi une comparaison comme celle-ci, très riche par ailleurs, ne sera pas retenue parmi les occurrences méta-discursives, le propos de Mme Verdurin étant rapporté au mode indirect, synthétisé au lieu d'être mis en scène : « Et c'était en vain que Mme Verdurin leur disait alors, comme l'impératrice romaine, qu'elle était le seul général à qui dût obéir sa légion, comme le Christ ou le Kaiser, que celui qui aimait son père et sa mère autant qu'elle et n'était pas prêt à les quitter pour la suivre n'était pas digne d'elle, [...] » (III, *SG*, 270).

comparaisons que les linguistes qualifient généralement de « métalinguistiques » ou « reportives »⁸⁵ et dont nous avons illustré les caractéristiques formelles dans le chapitre de notre première partie consacré à la polysémie de *comme*⁸⁶. On se souviendra que ces réalisations métalinguistiques ont été exclues de la famille des comparaisons figuratives en raison d'une double variation concernant le sens et le statut du relateur ; celui-ci voit en effet sa valeur sémantique primordiale, soit l'identité de manière, s'estomper au profit d'une nuance de conformité, et son statut passer à celui de conjonction d'énonciation à portée exophrastique, étant donné qu'il affecte la proposition matrice de l'extérieur et relie non plus deux référents ponctuels ou deux situations mais deux énonciations, ce qui entraîne une rupture discursive et un effet de commentaire de la part de l'énonciateur sur son propre dit. Le comparé se situe alors sur le plan de l'énoncé et véhicule un contenu informatif dont la conformité et la véridicité sont évaluées à l'aune de la situation énonciative repère que décrit la subordonnée introduite par *comme*, laquelle relève en revanche du plan de l'énonciation, ainsi que nous le montre l'exemple ci-dessus, où l'affirmation du narrateur, contenue dans la phrase principale, est confrontée au cadre énonciatif posé par la subordonnée comparante et jugée véridique car conforme au dire de Mme Swann :

[...] je remarquais que, comme sa mère me l'avait raconté, elle [Gilberte] avait non seulement pour ses amies, mais pour les domestiques, pour les pauvres, des attentions délicates [...] (I, *JF*, 526)

Nous avons vu en outre que la même opération de mise en regard de deux situations énonciatives et d'évaluation de la véridicité du comparé en fonction de sa conformité au comparant sous-tend également les occurrences où le premier figure en régime de modalisation autonymique, la différence essentielle étant que, dans ce cas, le segment phrastique commentatif qu'introduit *comme* ne porte plus sur l'ensemble du contenu propositionnel de la matrice mais sur un terme précis, considéré dans sa double dimension de signe en usage et de signe en mention (marquée, en l'occurrence, par les guillemets). L'analogie est donc de type métalinguistique, car elle se focalise sur l'usage qu'on fait du même signe linguistique dans les situations de discours représentées par le comparé et par le comparant, ce qu'atteste aussi la présence d'un verbe déclaratif, accompagné souvent d'un sujet générique, dans la subordonnée introduite par *comme*. L'évaluation de la conformité gagne alors en subtilité, puisqu'elle se joue sur deux fronts simultanés : l'énonciateur déclare, d'une part, que l'emploi du signe dans le nouveau contexte énonciatif est conforme, voire identique, à son utilisation dans l'énonciation d'origine, et cautionne, d'autre part, le choix de ce terme en le rapportant à la situation-repère où il est utilisé couramment :

J'allais m'en aller doucement mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait « changé la vitesse », comme on dit pour les automobiles, [...] (I, *CS*, 108)

Ce bref rappel des traits distinctifs et des effets de sens qui caractérisent les comparaisons métalinguistiques était nécessaire pour souligner que, en dépit d'une affinité découlant de la focalisation du

⁸⁵ C'est notamment M. Desmets qui emploie cette seconde appellation, voir M. Desmets, « Constructions comparatives en *comme* », *Langue Française*, n. 159, 2008, p. 35. Pierrard distingue, quant à lui, entre les comparaisons « co-énonciatives » (du type « comme l'affirme X, P1 ») et les comparaisons « métalinguistiques », centrées sur la manière de dire (« "P1", comme le dit X »), voir M. Pierrard, « La comparative co-énonciative en *comme* », *ibid.*, p. 50-66.

⁸⁶ Voir *supra*, I^e partie, § 2.3.4.

procédé comparatif sur des phénomènes liés à l'énonciation, les réalisations méta-discursives que nous traitons ici révèlent un fonctionnement plus complexe et ne sont guère assimilables aux structures illustrées plus haut, dont elles diffèrent à la fois par la forme et par l'attitude interprétative qu'adopte le narrateur. Celui-ci revêt moins les habits du linguiste, sémanticien ou pragmaticien, attentif au dit et commentant sur un ton tantôt descriptif, tantôt prescriptif, l'usage insolite, impropre ou déviant, de tel ou tel terme⁸⁷, qu'il n'œuvre en revanche à la façon d'un interprète (au sens étymologique d'*interpres*, celui qui explique et sert d'intermédiaire entre deux parties, en l'occurrence les personnages et les lecteurs), posté à l'écoute de ces manifestations composites que sont les actes énonciatifs et engagé dans une opération de transcodage qui ne se concentre pas tellement sur le rendu lexical, à travers la technique du mot-à-mot⁸⁸, mais s'évertue plutôt à sonder la manière du dire et à restituer la partie immergée de cet iceberg d'intentions et de sentiments qui forme nos propos et dont les mots ne constituent que la pointe conventionnelle et fallacieuse. À la différence du Rodolphe de Flaubert, homme « si plein de pratique » qui ne perçoit pas « la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions »⁸⁹, le héros proustien a appris à ses frais, bien avant de devenir narrateur et non sans peine⁹⁰, que toute affirmation est sujette à caution, et que la parité trompeuse des expressions recèle une multiplicité de contradictions, une foule de non-dits ou de sous-entendus porteurs d'une vérité qui, comme elle « n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée » (II, *CG*, 365), est vouée à demeurer inaccessible tant que l'on s'arrête à la surface mensongère des énoncés. Dans cette traversée des apparences qui conduit de l'âge des croyances à l'âge des mots, l'analogie devient alors l'alliée puissante qui permet au héros de ne pas être la dupe des autres ou de sa propre naïveté⁹¹, et dont la maîtrise, une fois devenu narrateur, l'aidera à transformer ces matériaux moins purs, vérités psychologiques et morales cueillies au fil de son parcours d'apprentissage, en autant d'aliments pour l'œuvre d'art.

Cette entreprise délicate de traduction s'accomplit au niveau de l'écriture au moyen d'une comparaison qui, au lieu de confronter un mot ou un groupe de mots mis en mention autonymique à une situation énonciative considérée comme prototypique, tient lieu de commentaire entourant un propos au discours direct, envisagé par le narrateur en tant qu'évènement (énonciatif) et mis en relation avec une scène virtuelle et fictive ; celle-

⁸⁷ Sur l'orientation normative du narrateur proustien vis-à-vis de la langue française et de la grammaire, voir S. Pierron, « *Ce beau français un peu individuel* » : *Proust et la langue*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 71-157.

⁸⁸ Comme il le fait en revanche lorsqu'il restitue avec scrupule l'équivalent exact, en français standard, des cuirs du directeur du Grand Hôtel ou du lift (voir II, JF, 302-303, III, SG, 148 et 152 ; dans ces situations, la traduction interlinéaire et le mot-à-mot s'avèrent surtout un vecteur puissant du comique, les personnages devenant des types qui n'existent que par leur façon de parler et par leur incompétence linguistique. Plus complexe est en revanche le cas de Françoise, dont les fautes de prononciation ou de grammaire sont valorisées *a posteriori* par le narrateur en tant que vestiges d'un état antérieur de la langue, ressuscitant dans l'époque présente le français du XVII^e siècle. Sur la différence entre la tâche d'interprète-décodeur et celle de traducteur que Proust confie à son narrateur, voir I. Serça, « Exercices de traduction simultanée dans *Sodome et Gomorrhe* », *BIP*, n. 32, 2002, p. 137-149.

⁸⁹ G. Flaubert, *Mme Bovary*, Gallimard, « Folioplus classiques », 2004, p. 228.

⁹⁰ C'est notamment grâce à Françoise et à la découverte de la duplicité de ses propos, ouvrant au héros une tout autre perspective sur ses rapports avec la servante, que celui-ci apprend pour la première fois l'amère leçon sur la nature mensongère des mots et des relations sociales, voir II, *CG*, 365-367.

⁹¹ Ainsi que le résume brillamment Genette, la prise de conscience du décollement entre les mots et la vérité des intentions « serait alors une nouvelle étape dans l'apprentissage du héros, étape à la fois négative en ce qu'elle lui révèle le caractère essentiellement décevant de la relation à autrui, et positive en ce que toute vérité, fût-ce la plus "désolante", est bonne à recevoir : l'expérience des "mots" se confond ainsi avec la sortie (douloureuse) du solipsisme verbal de l'enfance, avec la découverte de la parole de l'Autre, et de sa propre parole comme élément de la relation d'altérité. » G. Genette, « Proust et le langage indirect », dans *Id.*, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 249.

ci fonctionne alors comme une pierre de touche, car l'analogie établie entre les deux situations rend manifestes, encore que de façon indirecte, l'attitude ou les idées cachées du locuteur. Pour ce faire, la figure subit des altérations formelles intéressantes, que nous illustrerons en nous appuyant sur un exemple tiré d'*Un amour de Swann* :

(259) Mais, ne la lâchant pas, **comme** un chirurgien attend la fin du spasme qui interrompt son intervention, mais ne l'y fait pas renoncer : – Tu as bien tort de te figurer que je t'en voudrais le moins du monde, Odette, lui dit-il [Swann] avec une douceur persuasive et menteuse. (I, *CS*, 356)

Nous sommes frappée de constater que la structure binaire canonique de la comparaison se voit amputée de l'un de ses constituants principaux, le comparé n'étant pas visible à la surface de l'énoncé et faisant l'objet d'une sous-spécification. Son poste fonctionnel semble, à première vue, être occupé par le segment rapporté au mode direct, ce qui pourrait nous faire croire qu'il coïncide finalement avec la séquence de mots entre guillemets, suivie de la formule déclarative (« dit-il ») qui marque l'acte de parole et identifie en Swann l'émetteur. Or, une deuxième lecture suffit néanmoins pour s'aviser que l'aspect que le narrateur entend éclaircir par le biais de la comparaison – et qui est donc au centre de la confrontation avec la scène désactualisée évoquée dans la subordonnée introduite par *comme* – n'est pas le contenu de l'énoncé, mais bien la manière dont Swann prononce ces paroles⁹² et, plus largement, son attitude au sein du dialogue, laquelle n'est pas verbalisée à l'aide d'une désignation explicite et doit être reconstruite au niveau notionnel : « [dans sa façon de dire X Swann être] comme un chirurgien [qui] attend la fin du spasme etc. ». Même si dans notre occurrence le verbe de dire qui signale le discours direct est amplifié par un complément prépositionnel de manière, composé d'un substantif et de deux adjectifs qualificatifs (« avec une douceur persuasive et menteuse »), celui-ci vise surtout à reproduire textuellement l'accent mielleux et hypocrite dont Swann mâtime ses paroles, alors que l'élucidation de l'état émotionnel et des mobiles qui président à la formulation de son propos se fait d'une façon indirecte et détournée, par l'entremise d'une image qui donne à voir le contraire exacte de ce que les mots et l'intonation souhaitent transmettre : l'insistance et l'acharnement du jaloux à vouloir poursuivre son enquête, sans laisser de répit à sa victime, ainsi que sa posture agressive dans l'économie de l'échange verbal.

Les tenants et les aboutissants de l'acte énonciatif doivent donc être inférés en s'appuyant sur la représentation imaginaire qu'esquisse la subordonnée comparante, laquelle figure toujours en construction détachée et peut précéder ou suivre le discours direct. Au vu de son statut de complément descriptif et explicatif, susceptible de faire émerger à travers un équivalent imagé des réalités émotionnelles à peine saisissables, le comparant assume toujours une forme ample, de nature phrastique, et peut s'articuler autour d'une phrase complète, comme dans notre exemple, ou bien d'un syntagme nominal prolongé par une proposition relative, soit les deux cadres syntaxiques qui favorisent, comme nous l'avons vu tout au long de notre analyse, le déploiement de la scène-repère sur plusieurs paliers syntaxiques et le raffinement de la représentation grâce à l'ajout successif de détails⁹³. L'on aura noté également que, à l'instar des autres

⁹² « dans l'énoncé révélateur, l'organe de la révélation – de la vérité – c'est cette connotation, ce langage indirect qui passe non par ce que dit le locuteur, mais par sa façon de le dire. » *Ibid.*, p. 250.

⁹³ À ce propos, l'avant-texte du passage qui figure dans la version continue de 1910 d'*Un amour de Swann* présente une structure phrastique plus complexe et alambiquée, articulée sur l'enchâssement de trois subordonnées (restrictive, complétive et appositive), auxquelles s'ajoute une quatrième subordonnée restrictive, jumelle de la première et

réalisations, l'interpolation du comparant entraîne une rupture discursive entre le plan de la diégèse, dont relèvent l'énoncé au discours direct ainsi que la formule déclarative (le verbe de dire figurant le plus souvent au passé simple, temps qui marque la portée singulative de l'acte de parole⁹⁴), et le plan extradiégétique où s'ancre le comparant au présent achronique, temps qui souligne la non-référentialité et la désactualisation d'une représentation qui, dans la plupart des cas, renvoie à une situation extratextuelle particulière, inventée *ex-nihilo* par le narrateur, mais qui peut parfois faire appel à la *doxa* ou évoquer des circonstances prototypiques.

L'incidence extra-prédicative du groupe comparant, ainsi que sa forme phrastique, indiquent en outre que dans l'occurrence ci-dessus le discours commentatif qui porte sur l'énonciation et qui se développe au moyen de la comparaison repose en fait sur une analogie de situation (la situation de Swann prononçant X à ce moment précis du dialogue avec Odette étant perçue comme identique à celle d'un chirurgien menant jusqu'au bout son intervention), et sur l'identification tendancielle des deux sujets, l'amoureux jaloux et le médecin. C'est en effet dans cette projection, et dans les inférences qu'elle invite à opérer, que la comparaison perce à jour les ressorts cachés de la conversation, son apport heuristique majeur consistant en ce qu'elle réussit à rendre perceptibles, ou tout au moins représentables, en défiant par là les limites de la forme écrite (nous y reviendrons), les aspects qui ressortissent à la dimension non-verbale de l'énonciation.

La reconnaissance des comparaisons méta-discursives dans le roman proustien passe donc par le repérage des constantes formelles que voici : sous-spécification du comparé, interpolation dans une séquence dialoguée d'un comparant phrastique qui anticipe ou suit un propos rapporté au discours direct et fait office de commentaire interstitiel imagé. En l'absence d'un cadre syntaxique fixe à partir duquel l'on identifierait une forme prototypique et l'on distinguerait ensuite des réalisations dérivées, le critère stylistiquement pertinent qui va guider la présentation des exemples, choisis au sein d'un répertoire assez riche (presque une trentaine d'occurrences), sera donc la position du comparant par rapport au discours direct ; nous observerons en effet que les visées de la comparaison et les nuances stylistiques propres aux réalisations caractérisées par l'antéposition du commentaire méta-discursif diffèrent légèrement de celles véhiculées par l'ordre inverse.

Placée avant le discours direct, la subordonnée régie par le relateur *comme* tient lieu de présentation ou, plus exactement, de caractérisation anticipée et indirecte, car imagée, du personnage qui s'apprête à prendre la parole, et contribue à nourrir la zone narrative ou descriptive, située en marge du propos guillemeté, que Prince a appelé « discours attributif » et a défini comme l'ensemble des « locutions et [des] phrases qui, dans un récit (je pense au récit écrit) accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre »⁹⁵, à savoir ces tournures plus ou moins figées qui ponctuent l'alternance des répliques au sein de échange verbal reproduit par le texte. Bien que les lecteurs ne leur accordent d'ordinaire qu'une attention sommaire, elles s'avèrent en réalité une composante indispensable pour la mise en scène du dialogue dans les romans ; non

coordonnée par la conjonction *et*, ce qui nous permet d'apprécier l'opération de polissage et d'allègement intervenue avant la version définitive : « Mais lui, ne la lâchant pas, comme un chirurgien qui attend que le spasme qui le gêne soit fini, et qui aussitôt continue son intervention au point où il l'avait laissée: "Tu as bien tort de te figurer [...]" » I, CS, *Esquisse LXXXV*, p. 945.

⁹⁴ Tandis que l'imparfait marque la dimension durative ou itérative de l'acte de parole, qui est alors saisi en tant que "émission-type" d'un propos ayant été entendu maintes fois par le narrateur, voir les exemples (268) ou (270).

⁹⁵ G. Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n. 35, 1978, p. 305.

seulement elles « régissent partiellement la circulation des voix et contribuent à situer la parole, son origine, son contexte et sa destination »⁹⁶, mais peuvent devenir chez certains auteurs le lieu d'une recherche formelle et d'un renouvellement des techniques de représentation fictionnelle des discours ouvrant des perspectives plus amples sur la construction de l'univers romanesque et des personnages qui le peuplent. Observons ce qui se passe chez Proust lorsque cette « frange entre le narratif et le dialogal »⁹⁷ est occupée par une comparaison :

(260) Pourtant les fidèles s'étant dispersés, le docteur sentit qu'il y avait là une occasion propice et pendant que Mme Verdurin disait un dernier mot sur la sonate de Vinteuil, **comme un nageur débutant qui se jette à l'eau pour apprendre, mais choisit un moment où il n'y a pas trop de monde pour le voir** : – Alors, c'est ce qu'on appelle un musicien *di primo cartello* ! s'écria-t-il avec une brusque résolution ; [...] (I, CS, 210)

(261) Mais M. de Charlus avait remarqué la rougeur de son frère. Et, **comme les coupables qui ne veulent pas avoir l'air embarrassé qu'on parle devant eux du crime qu'ils sont censés ne pas avoir commis et croient devoir prolonger une conversation périlleuse** : « J'en suis charmé, lui répondit-il, mais je tiens à revenir sur ta phrase précédente, qui me semble profondément vraie. Tu disais que je n'ai jamais eu les idées de tout le monde, tu ne disais pas les idées, tu disais les goûts. Comme c'est juste ! [...] (III, SG, 116)

(262) – Imaginez-vous que je ne suis pas chatouilleux du tout, vous pourriez me chatouiller pendant une heure que je ne le sentirais même pas. – Vraiment ! – Je vous assure. Elle comprit sans doute que c'était l'expression maladroite d'un désir, car **comme quelqu'un qui vous offre une recommandation que vous n'osiez pas solliciter, mais dont vos paroles lui ont prouvé qu'elle pouvait vous être utile**: « Voulez-vous que j'essaye? dit-elle avec l'humilité de la femme. (II, CG, 653)

On constate en premier lieu que le choix de faire précéder le discours direct par un rapprochement elliptique, en accolant à la scène où se produit l'énonciation du personnage une situation fictive, parfois très distante du contexte actualisé (rien de plus éloigné du salon Verdurin que la plage où le nageur débutant fait ses essais⁹⁸), permet d'articuler les informations qui encadrent le propos rapporté en deux temps distincts, qui découlent de la scission du discours attributif en deux noyaux. D'un côté, nous avons la séquence d'attribution traditionnelle, formée par le verbe déclaratif conjugué au passé simple et par le sujet pronominal anaphorique référant à celui qui parle ; en tant qu'incise, celle-ci jouit d'une grande liberté de déplacement et se trouve en l'occurrence soit interpolée au sein de la réplique – ce qui permet de ménager une pause et de marquer les temps forts du discours argumentatif, comme en (261) – soit postposée en guise d'« incise terminale »⁹⁹ venant sceller l'acte de parole (260 et 262). De l'autre côté du rivage narratif qui borde le dialogue se situe en revanche le noyau analogique, moins codifié et au coefficient informatif et caractérisant plus élevé, lequel est donc disjoint de la formule canonique et fonctionne de plus comme un élément retardant vis-à-vis du discours direct, dont il diffère l'apparition.

Cette disjonction du discours attributif en deux blocs permet d'observer à quel point l'environnement co-textuel qui entoure les propos rapportés fait l'objet d'un gonflement et d'un investissement créatif de la part de Proust. Loin de se cantonner à la simple désignation de l'acte de parole au moyen du verbe de dire et de l'indice de personne, prolongés éventuellement d'un complément de manière ou d'un adjectif, spécifiant sous

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ S. Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Droz, 1994, p. 195.

⁹⁸ La mer pénétrera à nouveau dans le salon Verdurin, mais dans des circonstances tout à fait différentes, puisqu'il s'agira des impressions auditives suscitées chez le héros-narrateur par l'audition du septuor de Vinteuil, voir III, PR, 754.

⁹⁹ G. Prince, « Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 308.

forme de dénotation le ton ou l'état d'âme de l'énonciateur, la zone d'attribution s'amplifie jusqu'à abriter une scène virtuelle, parfois très détaillée et complexe, ce qui change considérablement les modalités et les visées de la démarche de caractérisation qui concourt à la représentation écrite des actes énonciatifs. Le recours à la comparaison témoigne en effet d'un renforcement du rôle du discours attributif en tant que « facteur de lisibilité »¹⁰⁰ des dialogues, puisque l'effort descriptif visant à restituer les marques prosodiques et paraverbaux qui accompagnent les énoncés est indissociable chez Proust de l'élan herméneutique, du sondage des profondeurs focalisé sur l'éclaircissement des causes primaires, des replis secrets du caractère qui affleurent dans la constellation de signes qu'émettent les êtres lorsqu'ils parlent. De ce fait, le discours attributif n'est plus seulement un auxiliaire neutre de la *mimésis* (nous y reviendrons) mais devient glose interprétative, et les modalités du dire, l'énonciation en tant que « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »¹⁰¹ acquièrent une importance et une épaisseur inédites ; si bien que, dans une certaine mesure, nous assistons chez Proust à un « estompement de la réplique »¹⁰², laquelle devient certes plus intelligible mais, puisque son contenu informatif compte moins que les mouvements intérieurs qu'il donne à percevoir et que le narrateur intercepte par l'entremise de l'analogie, risque d'être réduite à simple prétexte, « déclencheur de commentaire à teneur psychologique »¹⁰³.

La comparaison méta-discursive antéposée au discours direct constitue donc l'une des techniques privilégiées de l'explication et de la mise en scène des actes de parole dans la *Recherche*. Jean-Yves Tadié a noté à juste titre que ces procédés, tout comme d'autres aspects de la conception proustienne du roman et de ses formes, sont pour une large part tributaires du modèle balzacien¹⁰⁴ et rendent compte, une fois de plus, de l'attitude ambivalente de Proust vis-à-vis de son maître inavoué, auquel il reproche, d'une part, la vulgarité de certains tableaux et l'abus d'explications, mais dont il admire, d'autre part, la capacité à « laisse[r] parler d'elle-même la vérité de la peinture du langage de ses personnages, si finement qu'elle peut passer inaperçue » (*EA*, 272). En ce qui concerne le travail sur le langage et sur le dialogue, les notes rédigées sur Balzac en prévision du *Contre-Sainte Beuve* prouvent selon nous que la lecture attentive de ses romans et l'analyse fouillée de ses techniques auront constitué pour Proust à la fois un exemple, un point de départ, et une incitation au dépassement, à poursuivre dans la même direction tout en empruntant des chemins différents et personnels¹⁰⁵. En effet, l'avancée essentielle que Proust accomplit par rapport à son prédécesseur ne se mesure pas tellement au niveau de la facture du discours attributif strict¹⁰⁶ mais au fait que l'attention scrupuleuse et

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹⁰¹ É. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n. 17, 1970, p. 12.

¹⁰² S. Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Nathan, 1999, p. 114.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁵ Conformément à la conception de la lecture développée par Proust dans la préface à sa traduction de *Sésame et les lys* : « un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient d'appeler "Conclusions" et pour le lecteur "Incitations". [...] La lecture n'agit qu'à la façon d'une incitation qui ne peut en rien se substituer à notre activité personnelle. » *EA*, 176 et 180.

¹⁰⁶ Proust ne songe nullement à faire l'économie des formules d'introduction classiques et continue au contraire d'employer des verbes déclaratifs très conventionnels, peu informatifs (*dire, répondre, s'écrier*), indice ultérieur de son positionnement problématique au carrefour entre tradition et modernité, couplant le maintien des formes du roman traditionnel du XIXe siècle à des innovations qui ouvriront en partie la voie au renouveau du genre au cours du XXe siècle.

l'intérêt que les deux auteurs vouent à tout ce qui, dans l'énonciation, demeure extérieur au langage, aboutissent à deux méthodes presque opposées de restitution et de commentaire du dessous des mots. Alors que Balzac tombe volontiers dans la facilité du mot-à-mot et de la traduction littérale, en révélant au lecteur les pensées des personnages au moyen de parenthèses explicatives apposées au discours direct, afin de rendre plus flagrante l'antithèse entre la vérité de la conscience et les propos proférés¹⁰⁷, Proust choisit la voie plus subtile et plus poétique de l'analogie, qui ne décrit ni n'explique mais suggère ; il fait appel à une évocation à la fois soignée et inventive qui remplace l'équivalence logique (tel mot X est égal à la pensée ou à l'attitude Y¹⁰⁸) par un parcours graduel de dévoilement et par la sollicitation d'inférences que le lecteur, quoique guidé dans son activité interprétative par la précision du comparant, mobilise grâce à sa puissance d'imagination.

Combien plus éloquent et plus artistique apparaît alors en (262) le rendu du « second degré »¹⁰⁹ que le narrateur capte dans la question pléonastique d'Albertine et dans son intonation, où la prévenance, la sollicitude sont surtout le signe révélateur de son évolution et de sa nouvelle prédisposition à satisfaire les désirs du héros ; combien plus finement est exploré aussi le substratum psychologique qui confère sa part de signifiante à l'exclamation anodine et au ton exagéré du docteur Cottard, et qui révèle également le soubassement allusif du propos de Charlus, en contribuant par là, de façon concise et efficace, à nuancer le portrait du personnage, saisi à un stade précis de son cheminement. Si l'image du nageur qui attend le moment propice pour accomplir son acte de bravoure, tout en s'assurant de ne pas être vu pour ne pas essuyer les moqueries de l'assistance, traduit dans un registre concret et en même temps évocateur, teinté de comique, l'hésitation, l'incompétence linguistique et le manque de confiance en soi qui caractérisent l'attitude mondaine de Cottard, irrésistiblement attiré par le calembour et le cliché mais incapable, au temps des premières réunions du clan Verdurin¹¹⁰, d'en maîtriser les ressorts, le commentaire analogique qui précède les mots de Charlus en (261) participe d'un

¹⁰⁷ Cet échange figurant dans *Le Curé de Tours* offre un exemple emblématique de cette technique d'explication un peu scolaire, les commentaires ayant été ajoutés par Balzac dans l'édition de 1836 : « - Le mal est fait, madame, dit l'abbé d'une voix grave, la vertueuse mademoiselle Gamard se meurt (Je ne m'intéresse pas plus à cette sottie fille qu'au Prêtre Jean, pensait-il ; mais je voudrais bien vous mettre sa mort sur le dos, et vous en inquiéter la conscience, si vous êtes assez naïve pour en prendre du souci) - En apprenant sa maladie, monsieur, lui répondit la baronne, j'ai exigé de monsieur le vicaire un désistement que j'apportais à cette sainte fille. (Je te devine, rusé coquin ! Pensait-elle ; mais nous voilà mis à l'abri de tes calomnies. Quant à toi, si tu prends le désistement, tu t'enferreras, tu avoueras ainsi ta complicité.) » Balzac, *Le Curé de Tours, La Comédie humaine*, t. IV, texte établi par N. Mozet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 237.

¹⁰⁸ Le passage du mode littéral au mode analogique d'explication des dialogues romanesques est en réalité une découverte et une conquête progressive de la part de Proust, mise au point de façon définitive dans la *Recherche*. Dans les scènes mondaines de *Jean Santeuil*, où la « grande ombre Balzacienne », comme le dit Montesquiou (voir *Corr.*, t. XVIII, p. 468), plane encore sur le jeune Proust, c'est au mot-à-mot qu'est confiée le décryptage des sous-entendus : « Aussi Mme Marmet jeta à Jean au passage : "Votre mère n'a pas été fâchée qu'on vous enlève ainsi au miment de se mettre à table ?" Traduction : "Vous [entendez] bien vous tous, c'est pour que vous ne soyez pas treize, c'est tout à fait à la dernière heure, où on n'a pas le temps de demander qui on veut. Vous ne pouvez pas m'en vouloir. » *JS*, 619 ; voir aussi *JS*, 620 et 623.

¹⁰⁹ « Critiquer le langage des héros, c'est en retrouver les divers niveaux de sens, les divers aspects sémantiques ; c'est la recherche d'un second degré », J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p.151.

¹¹⁰ Cette « insuffisance rhétorique » (G. Genette, « Proust et le langage indirect », art. cit., p. 231) de Cottard doit être considérée comme l'élément révélateur de la « psychologie dans le temps » et de la conception évolutive qui informe la peinture des personnages dans la *Recherche* : si, dans *Un amour de Swann*, le portrait du docteur s'articule presque exclusivement autour de ses maladresses langagières et de son manque d'assurance (le narrateur multipliant les commentaires à propos de son goût pour les expressions toutes faites), c'est pour rendre plus sensible son évolution et le changement de son attitude mondaine qui s'observe dans *Sodome et Gomorrhe* : « "Un peu plus ! Nom d'une pipe, c'est ce qui s'appelle arriver à pic !" ajouta-t-il en clignant de l'œil non pas pour demander si l'expression était juste, car il débordait maintenant d'assurance, mais par satisfaction. » III, *SG*, 2633.

dédoulement vertigineux, le narrateur perçant à jour les pulsions inavouées du baron qui fait œuvre à son tour de décrypteur de signes et démasque la « gaffe par prévention »¹¹¹ de son frère Basin. La représentation extratextuelle qui se développe dans les replis hypotaxiques et parataxiques du comparant phrastique constitue une sorte d'entrée en matière qui augmente la lisibilité du propos de Charlus, car elle en signale la teneur allusive et le double fond ironique, ce qui permet au lecteur de s'affirmer comme complice du personnage au lieu d'en être, comme le duc de Guermantes, la dupe. En même temps, la relation de connivence véritable s'instaure à un niveau supérieur, non pas entre le lecteur et le personnage-énonciateur, lui-même berné et dévisagé à son insu par le narrateur, mais entre ce dernier et le lecteur ; si, d'une part, l'isotopie du crime et de la culpabilité permet de comprendre que les « goûts » spéciaux auxquels Charlus fait subrepticement allusion sont bien ses penchants homosexuels, et que donc son assentiment au clin d'œil involontaire de son frère revient à avouer implicitement une vérité que le duc veut à tout prix refouler, l'analogie dissèque, d'autre part, le mélange complexe et contradictoire d'instincts sous-jacents à l'énonciation du personnage, qui ne laisse jamais passer l'occasion d'exercer sa verve et son insolence, y compris envers ses proches, mais qui est aussi traversé par le besoin de plus en plus irrépressible de s'épancher, de parler, même indirectement, de son vice, ainsi que par une forme de folie criminelle qui le pousse à vouloir braver le danger et à faire étalage de ses secrets¹¹².

Ces trois exemples montrent donc qu'à un comparé ineffable, se déroband à toute tentative de verbalisation car constitué par le bruissement intérieur qui s'échappe de l'inconscient et que les mots voudraient suffoquer, répond un comparant qui s'attache justement à arracher au silence ce « frisson du sens »¹¹³, cette foule de mouvements indéfinissables, en convoquant un équivalent imagé qui permet d'appréhender de façon plus pleine – puisqu'on passe à la fois par le canal affectif de l'imagination et par le canal intellectuel du raisonnement – les faits énonciatifs et psychologiques que le narrateur proustien met en lumière. La comparaison méta-discursive s'avère ainsi une ressource stylistique compensatoire, en ce qu'elle permet de combler, de manière certes indirecte, mais moins approximative que les expressions dénotées, les lacunes inhérentes à la représentation scripturale des actes de parole, et de pallier également les insuffisances du discours direct, qui apparaissent d'autant plus évidentes alors même que l'on convoque le discours attributif pour essayer d'y remédier¹¹⁴. Ce dernier met en évidence l'une des apories fondamentales du langage écrit et de la *mimêsis* narrative, dont l'infériorité par rapport au mode dramatique est pointée du doigt déjà par Platon et Aristote¹¹⁵ : l'impossibilité de rendre compte de tout ce qui a trait aux données extra-langagières de la communication, les traits suprasegmentaux et prosodiques qui constituent la spécificité d'un accent, d'un débit et d'une voix, sinon en recourant, grand paradoxe, au verbal et en acceptant de linéariser ce qui, dans les

¹¹¹ G. Genette, « Proust et le langage indirect », art. cit., p. 274.

¹¹² Folie qui est destinée à s'aggraver au fur et à mesure que l'intrigue progresse, il suffit de penser à la soirée chez les Verdurin dans *La Prisonnière* et à la comparaison vertigineuse de l'exemple (162), où le portrait de Charlus s'achève sur deux comparants qui reprennent le motif du crime et du coupable scélérat.

¹¹³ R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil 1984, p. 102.

¹¹⁴ C'est ce qu'affirme Gérard Prince à la fin de son étude : « la présence même du discours attributif fait ressortir la condition paradoxale de l'écriture narrative. S'il est employé, c'est bien parce que le discours direct, appelé à la rescousse, se révèle insuffisant : les répliques des personnages, tout en vivifiant le récit, semblent incapables d'indiquer par elles-mêmes non seulement leur destinataire et leur destinataire, mais encore le ton, le débit, la voix du sujet parlant, le sens et la situation des paroles. » G. Prince, « Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 313.

¹¹⁵ Voir sur ce point G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, op. cit., p. 52-53.

énoncés oraux, est simultanée. Or, si la comparaison méta-discursive ne résout pas ce problème essentiel, du moment qu'elle est toujours un moyen verbal et successif de fournir des renseignements sur le non-verbal, elle s'avère néanmoins l'instrument le plus efficace que Proust peut mettre à contribution pour contourner, grâce à la précision et à la force évocatrice de l'image, les limites structurelles de l'écrit, ainsi que pour contenir une déperdition de sens qu'il sait inévitable mais à laquelle il peine à se résigner¹¹⁶. Dans l'occurrence ci-après,

(263) Alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, **comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux scherzo aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau** : « C'est très possible, me dit-il [Charlus]. En principe, un propos répété est rarement vrai. [...] (II, *CG*, 848)

l'analogie n'aspire pas, comme il était le cas plus haut, à rendre perceptibles les sentiments ou les intentions larvés dans les recoins de l'énonciation, mais déplace la démarche de traduction du terrain intralinguistique au domaine intersémiotique, le défi consistant en effet à passer d'un système de signes à un autre, ou plus exactement à transposer des sons en signes écrits, à décrire des caractères phoniques par des mots. En sa qualité d'objet herméneutique, indice d'une vérité intime que l'on suppose mais qui n'a pas encore été révélée à ce stade du roman¹¹⁷, la voix de Charlus sollicite la sensibilité auditive du narrateur-acousticien et met à l'épreuve aussi bien ses capacités d'écoute que ses appareils d'enregistrement et de reproduction : la virtuosité du chant et les fluctuations de cet « organe instable »¹¹⁸ qu'est la voix du baron, capable de passer d'une colère tonitrueuse aux modulations les plus douces, appellent une description tout aussi habile et riche, que seules les ressources figuratives de l'analogie peuvent assurer¹¹⁹. Le noyau de gauche du discours attributif s'étire alors jusqu'à faire coexister en son sein la notation apparemment objective et réaliste, par laquelle le narrateur essaie de fixer les nuances auditives les plus immédiates, telles qu'elles se présentent à la perception (« d'une voix douce, affectueuse, mélancolique »), et l'approfondissement analogique, l'opération de déchiffrement qui relaie la triple caractérisation adjectivale et déploie, en mobilisant une représentation à la fois ample et synthétique, les mille subtilités qui passent au travers de la description dénotée. Il va donc de soi que, pour mener à bien une entreprise scripturale qui vise la reproduction de l'oral, Proust se tourne vers un comparant musical, et plus particulièrement vers la composition symphonique, dont l'ampleur et l'articulation sur plusieurs mouvements, de ton et de rythme différents, mettent en avant l'idée d'alternance, de transition abrupte et – pour ce qui est de Charlus lors de son affrontement avec le héros – non complètement maîtrisée

¹¹⁶ Emblématique à cet égard est le constat d'impuissance de III, *SG*, 333, où c'est le regret sincère de l'auteur Proust qui se fait entendre derrière la voix du narrateur : « Il y a des moments où pour peindre complètement quelqu'un il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description, et celle du personnage que faisait M. de Charlus risque d'être incomplète par le manque de ce petit rire si fin, si léger, comme certaines suites de Bach ne sont jamais rendues exactement parce que les orchestres manquent de ces "petites trompettes" au son si particulier, pour lesquelles l'auteur a écrit telle ou telle partie. »

¹¹⁷ La scène de la dispute entre le héros et le baron se situant en effet avant la découverte sensationnelle de l'homosexualité du second qui ouvre la première partie de *Sodome et Gomorrhe* et éclaire rétrospectivement les causes du comportement inexplicable de Charlus à cette occasion. Sur la voix comme objet herméneutique, révélateur de la pensée ou, dans le cas des invertis, de leur orientation sexuelle, voir cette remarque du narrateur : « Rien n'altère autant les qualités matérielles de la voix que de contenir de la pensée : la sonorité des diphtongues, l'énergie des labiales en sont influencées. La diction l'est aussi. » I, *JF*, 540. Voir aussi III, *SG*, 63 et 356.

¹¹⁸ J. Rousset, « La voix de Charlus », *Poétique*, n. 108, 1996, p. 389.

¹¹⁹ Analogie qui se doit en plus d'être filée, l'isotopie musicale régissant les commentaires interstitiels que le narrateur insère entre les tirades du baron et qui rendent compte des variations de ton, voir par exemple II, *CG*, 844, 845.

entre des inflexions mélodiques contrastantes qui dévoilent, comme l'a noté aussi Jean Rousset, « des complexités encore secrètes »¹²⁰ chez un personnage dont le mystère ne tardera pas pourtant à être éclairci.

C'est alors dans les occurrences comme celle-ci, où les potentialités mimétiques de l'écriture et la recherche d'un effet de réel (malgré le biais imagé) dans le rendu de l'acte énonciatif sont poussées aux limites extrêmes, que l'on comprend que les faiblesses constitutives et les contraintes découlant de « l'infirmité de l'écrit par rapport à l'oral »¹²¹ peuvent se tourner en avantage chez les grands écrivains, et être à l'origine d'innovations ou de découvertes qui invitent à considérer comme moins étanches les cloisonnements entre les formes et les genres, et plus spécialement à remettre en perspective l'opposition classique entre le narratif et le dramatique. Aussi bien la reproduction du « masque acoustique »¹²² de Charlus en (263) que les deux exemples de (264) et (265), caractérisés par des comparants encore plus étendus et complexes, montrent bien que le traitement *sui generis* que Proust réserve au discours attributif, ainsi que la vivacité et le surcroît de vérité que, grâce à l'analogie, il imprime aux répliques, contribuent à infléchir le dialogue romanesque vers l'action dramatique :

(264) Voyant qu'il ne cessait pas de parler, préférant connaître le nom du visiteur et la commission qu'il avait laissée au parallèle entre les beautés de Balbec, Paris et Monte-Carlo, je lui dis (**comme à un ténor qui vous excède avec Benjamin Godard : Chantez-moi de préférence du Debussy**) : « Mais qui est-ce qui est venu pour me voir ? – C'est le monsieur avec qui vous êtes sorti hier. Je vais aller chercher sa carte qui est chez mon concierge. » (III, SG, 414)

(265) Or, si on lui parlait de la musique de Vinteuil, sa préférée, elle restait indifférente, comme si elle n'attendait aucune émotion. Mais après quelques minutes de regard immobile, presque distrait, elle vous répondait sur un ton précis, pratique, presque peu poli, comme si elle vous avait dit : « Cela me serait égal que vous fumiez mais c'est à cause du tapis, il est très beau, ce qui me serait encore égal, mais il est très inflammable, j'ai très peur du feu et je ne voudrais pas vous faire flamber tous, pour un bout de cigarette mal éteinte que vous auriez laissé tomber par terre ». De même pour Vinteuil. (III, PR, 745)

Dans les deux cas, le conditionnement stylistique auquel est soumis le discours attributif comporte l'intégration dans le commentaire méta-discursif régi par *comme* d'un propos fictif, rapporté toujours au mode direct. Si celui-ci a d'abord pour but d'affiner ultérieurement la représentation évoquée par le comparant, et de renforcer également l'illusion de plausibilité et de référentialité d'une situation pourtant virtuelle, son apparition entraîne surtout une dramatisation du dialogue, qui s'enrichit d'un effet d'aparté, comme si le narrateur s'abstrayait pendant un instant du fil du récit pour se retrouver en tête-à-tête avec les lecteurs et se livrer avec eux à des remarques derrière le dos des personnages. La rupture énonciative et la nature dérobée, presque secrète du commentaire, qui permettent de rapprocher le comparant de l'aparté théâtral¹²³, sont très

¹²⁰ J. Rousset, « La voix de Charlus », art. cit., p. 390.

¹²¹ F. Rullier-Theuret, *Le Dialogue dans le roman*, Hachette, 2001, p. 112-113.

¹²² Terme qu'utilise Elias Canetti pour définir ce qui fait la spécificité du personnage dramatique dans son théâtre, et qui s'applique parfaitement à de nombreux personnages de la *Recherche*, qui n'existent que dans et par leur façon de parler : « Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich sie akustische Maske. » (« Ce que j'appelle le masque acoustique, c'est l'apparence langagière d'un homme, ce qui reste immuable dans sa manière de parler, le langage qui est né avec lui, qu'il est le seul à employer, qui ne disparaîtra qu'avec lui. » nous traduisons) E. Canetti, M. Durzak, « Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch », *Neue Deutsche Heft*, n. 3, 1975, p. 498.

¹²³ Sur les caractéristiques de l'aparté au théâtre, voir N. Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle : étude linguistique et dramaturgique*, Louvain-Paris, Peeters, 1991.

évidents dans le premier exemple, où la subordonnée comparative est décrochée dans une parenthèse et le narrateur interpelle ostensiblement ses lecteurs, en mobilisant à la fois l'adresse pronominale (« vous ») et des références culturelles qui s'ancrent dans le panorama musical fin-de-siècle, ce qui nous fait craindre que – comme dans les cas où le comparant articule à la structure de l'exophore mémorielle le renvoi à des réalités contemporaines de Proust – le souci réaliste et l'effort d'intelligibilité poursuivis ici pourraient se heurter au décalage temporel. À défaut de saisir pleinement la teneur exacte de l'opposition entre Godard et Debussy¹²⁴, les lecteurs d'aujourd'hui apprécieront pourtant la dimension comique de l'analogie, laquelle s'inscrit en continuité avec une première comparaison musicale¹²⁵, et porte exceptionnellement sur un propos prononcé par le héros, dont le narrateur s'efforce de reconstituer non pas les mobiles cachés – qu'il connaît très bien, vu qu'il s'agit de lui-même – mais le registre et le ton impatient, excédé par le bavardage du lift.

En (265), le regard scrutateur du narrateur est à nouveau braqué sur le personnage, et la comparaison méta-discursive transgresse quelque peu les constantes formelles que nous avons identifiées : le comparant ne précède pas immédiatement la réplique de Mme Verdurin (qui sera rapportée plus loin et ultérieurement commenté¹²⁶) et se voit de plus enchâssé dans une structure hypothétique, qui souligne la dimension imaginaire du discours entre guillemets – ce qui rend encore plus malin le clin d'œil intradiégétique lancé par le narrateur, le scénario hypothétique faisant allusion à l'incendie "réelle" qui a détruit le premier appartement des Verdurin¹²⁷ – et va jusqu'au bout de ce qu'une simple inflexion de voix, caractérisée d'abord par les trois adjectifs (« précis, pratique, presque peu poli »), peut contenir d'arrière-pensées. On doit donc garder à l'esprit ce morceau de conversation imaginaire, et plonger de fait dans une situation à la fois similaire et différente, pour pouvoir saisir, après que le narrateur aura rapporté les propos de Mme Verdurin sur Vinteuil, le mélange d'indifférence feinte, de refus du pathos et d'humilité cachant l'envie de prendre le contre-pied des opinions courantes qui fait toute l'épaisseur psychologique du personnage et la cohérence de son caractère¹²⁸.

Il apparaît donc que dans ces deux derniers exemples – mais cela vaut, plus largement, pour toutes les occurrences où la comparaison méta-discursive est antéposée à la transcription des actes de parole – le gonflement du discours attributif, et son investissement par une image analogique qui donne à percevoir les tréfonds de l'intériorité des personnages au moment de l'énonciation, sont responsables d'une théâtralisation du dialogue romanesque et d'un infléchissement de la représentation narrative des échanges verbaux vers une véritable mise en scène dramatique. En effet, plus le commentaire qui encadre le discours direct s'affine et

¹²⁴ Comme l'explique l'éditeur dans sa notice, Benjamin Godard représente ici la musique facile, la « mauvaise musique » dont Proust faisait néanmoins l'éloge dans *Les Plaisirs et les jours* (voir *PJ*, p. 183), opposée à la musique cultivée de Debussy. Le contraste risque d'échapper aux lecteurs car Godard, quoique très célèbre de son temps, est quasiment oublié et peu joué aujourd'hui.

¹²⁵ Malgré son rhume, le lift « mit sa gloire, comme un virtuose qui ne veut pas se faire porter malade, à parler et à cracher tout le temps », III, *SG*, 413.

¹²⁶ Voir III, *PR*, 745-746.

¹²⁷ Nous sommes donc en présence d'une paralipse, au sens où Genette emploie ce terme (G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 93), car le narrateur glisse, mine de rien, dans ce comparant une allusion à un épisode qu'il a délibérément escamoté du récit principal, et dont on n'apprendra presque rien en dehors de la mention des perles de Mme Verdurin, noircies par l'incendie de son ancien appartement, figurant dans le faux extrait du journal des Goncourt, voir IV, *TR*, 293.

¹²⁸ Voir aussi à ce propos le paradoxe futuriste de Mme Verdurin sur Venise, qu'elle a visité pendant la guerre : « Ainsi Mme Verdurin était allée à Venise pendant la guerre, mais, comme ces gens qui veulent éviter de parler chagrin et sentiment, quand elle disait que c'était épatant, ce qu'elle admirait n'était ni Venise, si Saint-Marc, ni les palais, tout ce qui m'avait tant plu et dont elle faisait bon marché, mais l'effet des projecteurs dans le ciel, projecteurs sur lesquels elle donnait des renseignements appuyés de chiffres. » IV, *TR*, 304.

s'enrichit de détails visant à restituer les signes paraverbaux, plus l'analyse du narrateur creuse les apparences et progresse vers la vérité par le détour heuristique de l'analogie, plus la reproduction des dialogues gagne en animation, en couleur, et plus se réduit la distance qui sépare l'incarnation scénique de l'action de son imitation par l'écriture, les personnages semblant quitter leur statut d'êtres de papier pour devenir, à leur insu, des acteurs sur les planches d'un théâtre dont le narrateur gouverne les rouages¹²⁹. C'est pourquoi nous soutiendrons que le comparant antéposé qui commente le discours direct peut être lu à l'instar d'une didascalie, apportant ces éléments informatifs qui, dans le texte dramatique, entourent les répliques prononcées par les acteurs et guident leur jeu. L'affinité entre le comparant méta-discursif et le paratexte didascalique est frappante, aussi bien en ce qui concerne leur emplacement que le type d'instructions qu'ils véhiculent et leur fonction de mise au jour de la composante non-verbale, « kinésique, paralinguistique et proxémique »¹³⁰ de l'énonciation, tant à l'écrit qu'au théâtre.

Cependant, s'il n'est pas absurde d'imaginer que Proust ait pu concevoir le discours attributif dans le roman à la façon d'une note de régie accompagnant les dialogues, la confrontation entre les deux formes révèle surtout une différence de destination et de destinataires : alors que dans les pièces théâtrales la didascalie remplit une tâche directive vis-à-vis des acteurs, en leur indiquant les gestes, les mouvements et les intonations qu'ils doivent intégrer à leur interprétation, et une tâche informative par rapport aux lecteurs du texte écrit, en permettant « à [leur] visualisation imaginaire de prendre la forme d'une représentation théâtrale »¹³¹, le discours attributif proustien fonctionne comme une didascalie paradoxale, qui s'adresse exclusivement à l'attention des lecteurs et s'élabore en cachette des personnages, transformés en acteurs d'un spectacle qui, pour eux, coïncide avec la vie. En effet, au lieu de les instruire sur la manière dont ils doivent prononcer leur réplique, ou sur les inflexions qui doivent colorer leurs énoncés, la didascalie est déduite après-coup par le narrateur, une fois les propos émis et déchiffrés, et c'est donc dans la réplique elle-même, à l'insu des énonciateurs, qui affleurent les notations psychologiques et les attitudes que la glose analogique explicite et anticipe, au seul bénéfice du lecteur.

L'antéposition entraîne alors un curieux effet d'aller-retour : le comparant "didascalique" apporte des renseignements au sujet de la performance énonciative (actoriale ?) du personnage avant même que celle-ci ait eu lieu, ce qui oblige le lecteur à revenir sur ses pas après avoir lu le discours direct, afin de saisir les subtilités que l'analogie avait préalablement mis en relief. Mais c'est bien dans cette fonction préparatoire, d'annonce et de suggestion, que la comparaison méta-discursive exerce en vertu de sa position antéposée, que se révèle un autre aspect important des dialogues proustiens, à savoir la fausse neutralité et la manipulation dont fait

¹²⁹ Aussi bien Luc Fraisse que Jean-Yves Tadié ont souligné la fonction compensatoire du discours attributif proustien vis-à-vis de l'épaisseur du langage que les acteurs de théâtre donnent à percevoir avec leur interprétation ; pour le second, « [le commentaire] tient lieu du jeu des acteurs qui, au théâtre, dévoile cette profondeur du langage » (J. Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 161), et le premier ajoute en outre que « ce sont les commentaires aux dialogues du narrateur qui remplacent en fait, dans le roman, le jeu des acteurs au théâtre. Ces commentaires tournent, comme déjà chez Marivaux, autour de l'être et du paraître [...] si le paraître est confié au contenu des paroles, l'être réel sera trahi par le corps, soit par les moyens physiques de l'expression de la pensée. » (L. Fraisse, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* », dans M. Erman (dir.), *Proust, Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 120).

¹³⁰ J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n. 53, 1984, p. 81.

¹³¹ V. Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 318.

l'objet la représentation des actes de parole au discours direct. Alors même que cette forme se veut un gage d'authenticité, un mode purement imitatif, non édulcoré, de reproduction d'énoncés que le lecteur est invité à tenir pour réels, la présence d'un comparant à valeur illustrative et explicative qui précède les mots rapportés influence inévitablement leur réception de la part des lecteurs, dans la mesure où il donne des indices qui activent le travail inférentiel, balisent l'interprétation et l'orientent dans le sens voulu par le narrateur. Du coup, la *mimêsis*, recherchée pourtant de façon spasmodique lorsqu'il s'agit de restituer les tonalités de la voix ou les gestes, se voit mise en cause par la pratique proustienne, qui « dénonce comme telle l'illusion du miroir fidèle »¹³² ; si les mots ne reflètent jamais les pensées, le discours direct – en tant que technique romanesque – ne peut que fournir une représentation délibérément biaisée de l'énonciation, filtrée par le regard d'un narrateur qui décortique et attribue un sens subjectif à ce qu'il observe et qui, au lieu de s'effacer pour laisser vraiment la parole à ses personnages, reste plus que jamais présent sur la scène énonciative.

Cette emprise que le narrateur-traducteur garde toujours sur les dialogues, ainsi que le triomphe incontesté de sa voix, s'élevant toujours plus forte au-dessus de la polyphonie et du bavardage mondain, nous paraît encore plus sensible dans les occurrences où la comparaison méta-discursive suit le discours direct. Le balisage de l'interprétation, tout comme l'éclaircissement de l'attitude énonciative du personnage et des sentiments cachés qui la déterminent, agissent donc de manière rétroactive, ce qui accentue l'effet de va-et-vient entre la réplique et le discours attributif que nous signalions déjà plus haut. Au lieu de mettre le lecteur sur la bonne voie dès avant l'apparition de l'énoncé, et de jouer sur la coupure énonciative provoquée par le comparant désactualisé pour susciter l'impression d'un commentaire proféré en aparté, adressé aux lecteurs-complices à l'insu des personnages-cibles, la comparaison méta-discursive suit ici de près la séquence guillemetée et se joint souvent au couple verbe-sujet formant le noyau traditionnel du discours attributif. Outre l'annulation du suspens dû au retardement de la réplique, la postposition du comparant contribue surtout à la mise en relief de la valeur herméneutique et explicative de la glose analogique : en invitant les lecteurs à reconsidérer leur première réaction face aux propos apparemment anodins des personnages, celle-ci accentue la lisibilité des échanges, car elle en éclaire la face opaque et signifiante, destinée sans cela à passer inaperçue et, ce faisant, oppose souvent un démenti flagrant à des mots que l'on serait naturellement porté – comme l'a fait pendant longtemps le héros – à tenir pour véridiques.

Qui plus est, il est apparu que le choix de placer le commentaire analogique après la réplique peut induire une complexification du comparant, dans la mesure où l'analogie de situation, que nous avons vue être au fondement de la comparaison méta-discursive (la manière de dire qui caractérise l'énonciation des personnages est élucidée à travers l'évocation d'une situation imaginaire reconnue comme analogue), se double d'une véritable analogie énonciative, soit de l'affirmation d'une relation d'identité entre deux énonciation et deux attitudes propositionnelles, ce qui était le cas des comparaisons métalinguistiques évoquées au début. Comment cette superposition se manifeste-t-elle ?

¹³² S. Duval, « Le miroir fallacieux du discours direct. Parole rapportée, ironie et illusion linguistique », *Poétique*, n. 119, 1999, p. 264.

(266) Il [Octave] alluma un cigare en disant à Albertine : « Vous permettez », **comme** *on demande l'autorisation de terminer tout en causant un travail pressé*. Car il ne pouvait jamais « rester sans rien faire » quoiqu'il ne fit d'ailleurs jamais rien. (II, *JF*, 233)

(267) Albertine n'insistait pas de peur qu'on lui proposât de rester aussi. Elle secouait la tête : « Fais à ton idée, répondait-elle, **comme** *on dit à un malade qui par plaisir se tue à petit feu*, moi je me trotte, car je crois que ma montre retarde », et elle prenait ses jambes à son cou. (II, *JF*, 248)

Le premier indice signalant que l'opération de décodage du discours direct exploite les ressources conjointes de l'analogie de situation et de l'analogie énonciative nous est fourni par la relation d'isotopie sémantique et de quasi-synonymie qu'entretiennent le verbe déclaratif marquant la prise de parole dans la matrice (respectivement *dire* et *répondre*) et le verbe de la subordonnée en *comme*, appartenant lui aussi à la famille des verbes de *dire*. Cela implique donc que l'acte énonciatif diégétique et, en l'occurrence, la manière de dire d'Octave et d'Albertine, sont comparés à un acte énonciatif identique mais ancré dans une situation virtuelle, extradiégétique, qui apparaît à l'esprit et à l'imagination du narrateur aussitôt qu'il réussit à détecter l'accent, le ton particulier et les mouvements intérieurs qui forment le soubassement invisible des deux répliques. En d'autres termes, la confrontation analogique porte ici sur deux situations hétérogènes, n'ayant rien en commun, sinon le fait de représenter le contexte situationnel où des actants différents (des personnages "réels", actualisés, ou des sujets génériques, non référentiels) produisent un même acte énonciatif, si bien que le « vous permettez » d'Octave, ou le « fais à ton idée » d'Albertine, sont perçus par le narrateur comme étant identiques, ou conformes, aux inflexions et à la manière dont un même « vous permettez » ou « fais à ton idée » seraient prononcés dans la scène évoquée par le comparant. Il s'ensuit alors que ce déplacement simultané de contexte énonciatif, cette traduction (au sens étymologique de *traducere*, transporter) des propos de la situation actualisée à une situation fictive, faisant office de prototype, contribue au défigement des expressions conventionnelles et insincères qui peuplent la conversation, et restitue surtout au propos la profondeur des intentions et des lois inconscientes qui guident les émetteurs : dans le cas d'Octave, la volonté de camoufler son désœuvrement sous la manifestation de son contraire, en prenant les gestes et les tons d'une personne très affairée ; dans le cas d'Albertine, sa condescendance, le dépit d'être contrariée et sa position dominante au sein de la petite bande.

Les exemples ci-dessus montrent en outre très clairement que la position terminale de la comparaison méta-discursive favorise la réappropriation immédiate, presque effrontée, du droit de parole de la part du narrateur, qui souvent n'attend même pas la fin de la réplique (267) mais intervient directement au milieu de celle-ci et l'interrompt, mêle sa voix et son jugement à la voix du personnage et finit par occuper le devant de la scène ; comme le résume fort bien Prince, sans se référer pour autant au roman proustien, « alors même que le narrateur s'efface pour céder la place à d'autres voix, alors même qu'il abandonne ses privilèges, il se force de manifester son autorité »¹³³. Cette subordination du dialogue et des personnages à la conscience fédératrice du *je* narrant est l'une des techniques formelles que Proust met en œuvre pour dénoncer l'« illusion sémantique »¹³⁴ dont est victime le héros dans sa jeunesse, et pour marquer également son apprentissage graduel des signes, qu'il parvient à maîtriser à travers le dévoilement des apparences et des mensonges qui se

¹³³ G. Prince, « Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 313.

¹³⁴ G. Genette, « Proust et le langage indirect », art. cit., p. 248.

nichent dans les propos de tout un chacun. Les personnages se voient alors délégitimés, leurs postures percées à jour comme des impostures et leurs discours frappés d'invalidité, parfois même discrédités *in toto* par un narrateur qui fait suivre à la transcription *a priori* objective de leurs paroles une glose analogique, aux accents tantôt amusés, tantôt moralisants, qui trahit leurs mesquineries et leurs dissimulations.

Proust semble particulièrement fasciné et réceptif à l'égard de ce que, bien plus tard, les linguistes appelleront les actes de langage indirects¹³⁵, ces énoncés où l'utopie naïve d'une correspondance bi-univoque entre les mots et les pensées vole définitivement en éclat et où l'on assiste au contraire à un décollement entre le signifié et le signifiant ; les scènes mondaines de la *Recherche* offrent un florilège très riche de ce genre de propos à double fond, que le narrateur passe au crible de la comparaison méta-discursive :

(268) Le cœur battait un peu plus vite à la princesse d'Épinay qui recevait dans son grand salon du rez-de-chaussée, quand elle apercevait de loin, telles les premières lueurs d'un inoffensif incendie ou les « reconnaissances » d'une invasion non espérée, traversant lentement la cour, d'une démarche oblique, la duchesse coiffée d'un ravissant chapeau et inclinant une ombrelle d'où pleuvait une odeur d'été. « Tiens, Oriane », disait-elle **comme un « garde-à-vous » qui cherchait à avertir ses visiteuses avec prudence, et pour qu'on eût le temps de sortir en ordre, qu'on évacuât les salons sans panique.** (II, CG, 753)

(269) C'est ainsi que Mme de Marsantes, quand quelqu'un d'un monde différent entrait dans son milieu, vantait devant lui les gens discrets « qu'on trouve quand on va les chercher et qui se font oublier le reste du temps », *comme on prévient, sous une forme indirecte, un domestique qui sent mauvais que l'usage des bains est parfait pour la santé.* (III, SG, 63)

Le premier exemple s'avère très intéressant car, à la différence des autres cas où la comparaison instaure une relation d'équivalence entre deux situations, l'une sous-spécifiée, correspondant à l'acte énonciatif du personnage, l'autre imaginaire et à vocation illustrative, le narrateur opère ici une confrontation de deux séquences verbales ponctuelles, représentés respectivement par l'énoncé de la Princesse d'Épinay et par son correspondant mis entre guillemets dans la subordonnée comparative, produit d'une véritable traduction intralinguistique. Le « tiens Oriane », proféré sur le mode constatif et de manière apparemment si innocente par l'hôtesse, est décrypté à l'aide d'un traduisant bien précis, entretenant avec le mot-source un rapport d'équivalence stricte, (ana)logique, et placé en mention autonymique, dans le but de souligner son emploi impropre en tant que substantif, emprunté au lexique militaire et venant consolider le réseau isotopique de l'invasion tissé à partir du mot « reconnaissance », mais aussi afin d'en rappeler la dimension originare d'acte de langage, le garde-à-vous étant la forme substantivée dérivée de l'injonction à l'impératif qu'un supérieur adresse à ses soldats. Et c'est précisément la valeur performative que la princesse confère subrepticement à son propos, la force immédiate d'une parole capable de modifier le *statu quo*, que le narrateur entend mettre en avant à travers son décodage, et surtout à travers l'expansion relative qui prolonge le comparant. Comme le suggèrent déjà l'isotopie militaire et l'image de l'incendie, et comme vient le confirmer ensuite le détail comique de l'évacuation, l'énoncé anodin de Mme d'Épinay cache une double visée : illocutoire, puisque le constat de l'arrivée d'Oriane veut en réalité signifier aux autres dames que leur présence n'est plus opportune,

¹³⁵ Les travaux fondateurs dans ce domaine étant, comme on sait, *Quand dire, c'est faire* (Seuil, 1991) du philosophe du langage américain John Austin et, dans sa lignée, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage* de John Searle (Hermann, 2009).

et équivaut donc implicitement à un « allez-vous-en », mais surtout perlocutoire, car le dire se veut bel et bien ici l'élément déclencheur d'un faire et l'énoncé doit être reçu comme un encouragement voilé, voire un véritable ordre, ayant pour effet de provoquer la sortie du salon des conviées indignes avant que la duchesse ne fasse son entrée¹³⁶.

De même, c'est une exhortation ferme à rester discrets, invisibles, à éviter de se rendre inconvenant par une fréquentation trop assidue d'un milieu qui peut tolérer, à l'occasion, des incursions de l'extérieur, mais où l'on veille toujours à bien garder les distances pour préserver l'esprit de caste, que le narrateur lit sous les louanges apparemment désintéressées de Mme de Marsantes. Une fois de plus, l'acte de langage indirect est disséqué à l'aide d'une analogie de situation qui met elle-même en scène un énoncé à valeur illocutoire (le maître qui veut laisser entendre à son domestique, « sous une forme indirecte », qu'il a besoin d'un bain) et instaure, de plus, une correspondance proportionnelle dévalorisante entre le parvenu qui pénètre dans le Faubourg Saint-Germain, qui "sent" encore trop la classe sociale inférieure de laquelle il est issu, et le domestique malpropre. Le narrateur proustien fait donc preuve ici d'une compétence et d'une acuité dignes d'un philosophe du langage, lequel mène ses analyses linguistiques dans une collaboration étroite avec le philosophe moraliste, puisque la comparaison, en mettant au jour le sens de la hiérarchie et le snobisme de la mère de Saint-Loup, éclaire et scelle, en dernière instance, la compréhension pleine et entière d'une des lois générales de la mondanité, que pour les aristocrates, la discrétion et la capacité de rester à sa place¹³⁷ constituent les plus hauts mérites dont puissent faire preuve les bourgeois et tous ceux qui n'appartiennent pas au Faubourg Saint-Germain.

En permettant au narrateur de surprendre « dans ce que l'homme dit ce qu'il cache, celui qu'il cache »¹³⁸, la reconnaissance de la teneur indirecte, détournée ou opaque des propos, ainsi que l'opération de déchiffrement qui en donne à voir le revers caché par le biais d'une image heuristique qui en dit plus long que toute explication littérale, ont alors pour conséquence ultérieure de décrédibiliser les personnages, de remettre en cause leur personnalité publique, et ce non pas à travers un acte d'accusation directe mais par la découverte et la révélation progressives que le moi social et mondain, celui qui s'exprime dans la conversation et en présence des autres, n'est qu'un masque, aussi éloigné de la vérité intime de chacun que l'être l'est du paraître. Cette fissuration de la couche superficielle que les personnages appliquent, à la façon d'un maquillage ou d'un enduit, à la protection de leurs sentiments et de leurs misères, et cette duplicité qui résulte du décryptage du

¹³⁶ L'acte perlocutoire a d'ailleurs l'effet souhaité, car le narrateur précise par la suite « La moitié des personnes présentes n'osait pas rester, se levait. "Mais non, pourquoi ? Rasseyez-vous donc, je suis charmée de vous garder encore un peu" disait la princesse d'un air dégagé et à l'aise (pour faire la grande dame), mais d'une voix devenue factice » II, *CG*, 753.

¹³⁷ L'apprentissage et la compréhension profonde de cette loi, ainsi que des frontières exactes de l'amabilité aristocratique, marquent en effet le point culminant de la carrière mondaine du héros et lui vaudront les louanges des Guermantes, conquis par sa discrétion lorsque, à une matinée en l'honneur de la reine d'Angleterre, il ne donne pas suite aux « mille signes d'appel et d'amitié » que le duc de Guermantes lui lance « au moins à quarante mètres de distance », mais se cantonne à une inclination profonde et muette. Voici la leçon précieuse qu'il en tire : « J'aurais pu écrire un chef-d'œuvre, les Guermantes ne m'en eussent moins fait d'honneur que de ce salut. [...] On ne cessa de trouver à ce salut toutes les qualités, sans mentionner toutefois celle qui avait paru la plus précieuse, à savoir qu'il avait été discret, et on ne cessa pas non plus de me faire des compliments dont je compris qu'ils étaient encore mois une récompense pour le passé qu'une indication pour l'avenir [...] », III, *SG*, 63.

¹³⁸ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 163.

signifié véritable enfoui sous le signifiant fallacieux, se manifestent de façon évidente lorsque les inférences sollicitées par la comparaison méta-discursive montrent que l'énonciateur se trouve en porte-à-faux avec ses propres affirmations et contribuent à lever le voile sur la réalité triste ou honteuse qu'il essaie de refouler. Il en va ainsi de la Princesse Sherbatoff et de Mme Cambremer-Legrandin dans ces deux exemples :

(270) Elle [La princesse Sherbatoff] ajoutait : « Je ne fréquente que trois maisons », *comme les auteurs qui, craignant de ne pouvoir aller jusqu'à la quatrième, annoncent que leur pièce n'aura que trois représentations.* (III, SG, 271)

(271) « Je me demande ce que c'est que ce lustre qui s'en va tout de travers. J'ai peine à reconnaître ma vieille Raspelière », ajouta-t-elle d'un air familièrement aristocratique, *comme elle eût parlé d'un serviteur dont elle eût prétendu moins désigner l'âge que dire qu'il l'avait vu naître.* (III, SG, 314)

L'analogie de situation qui s'élabore dans le premier comparant, tirée de l'univers du théâtre – réseau métaphorique qui structure en profondeur les grandes fresques mondaines de la *Recherche*, mais plus spécialement celles de *Sodome et Gomorrhe*¹³⁹, d'où provient aussi notre exemple –, nous permet de rebondir sur l'idée que nous exposons plus haut et qui forme l'un des piliers de l'enquête sociologique à laquelle Proust se livre dans son roman, à savoir que la « personnalité sociale » (I, CS, 19) et l'image de soi que l'on affiche dans le monde ne sont qu'une construction fictionnelle, une *persona*, au sens dramatique du terme, que l'on fabrique, l'on perfectionne et l'on ajuste au fil des époques et des circonstances, et qui change également en fonction du regard des autres. La comparaison constitue alors un moyen pour s'insinuer dans l'interstice très mince qui, malgré les efforts du personnage, empêche le masque d'adhérer complètement au visage, pour l'élargir jusqu'à montrer que, si les paroles nous invitent à tirer certaines conclusions, c'est bien souvent le contraire qui correspond à la vérité. Ainsi, en évoquant l'image d'un dramaturge qui tient à se prévenir contre un insuccès annoncé, l'ironie du narrateur s'applique à déconstruire l'assertion de la Princesse Sherbatoff et à suggérer que, sous ses airs de snobisme et derrière la revendication d'exclusivité que ses mots entendent signifier, s'ouvre réalité l'abîme de la déchéance mondaine, du bannissement imposé et du rejet : alors que l'énonciateur souhaite communiquer « je ne fréquente que les maisons que je veux », la comparaison nous invite à comprendre « je ne fréquente que les maisons qui veulent encore de moi ».

D'un mensonge à l'autre, d'une contrevérité à l'autre, la deuxième occurrence nous confronte à l'une des cibles préférées du narrateur, la jeune épouse Cambremer née Legrandin, personnage secondaire mais qui fait souvent l'objet d'analyses et de commentaires d'autant plus savoureux que ses affirmations, que ce soit à propos des œuvres d'art ou du mobilier de la Raspelière, trahissent presque systématiquement ses obsessions de rang et son acharnement, aussi compulsif qu'infructueux, à vouloir couper tous les ponts avec ses origines bourgeoises. L'activité de décryptage de l'acte énonciatif à laquelle procède ici le narrateur atteint un degré de finesse considérable, étant donné que le discours attributif cumule deux techniques d'explication complémentaires. La manière et la coloration particulière de l'inflexion qui accompagne l'émission du propos sont rendues d'abord par la dénotation, en recourant à un complément de manière qui met en avant, à travers la spécification adverbiale « familièrement », la valeur affective, hypocoristique, du déterminant possessif

¹³⁹ Sur la présence du théâtre dans *Sodome et Gomorrhe*, voir l'étude de L. Fraisse déjà citée, « Le théâtre dans Sodome et Gomorrhe », *op. cit.*, p. 111-126.

« ma » et du qualificatif antéposé « vieille » ; par cette expression apparemment conventionnelle, la jeune parvenue s'arroge le droit de présenter comme sienne la propriété du mari et prétend par là donner le change à ceux qui l'écoutent, en étalant une naissance aristocratique qui lui fait tragiquement défaut et en marquant surtout, à travers cette accoutumance simulée, son intégration naturelle dans un milieu auquel elle n'appartient que par alliance. Le comparant en position terminale vient ensuite approfondir la caractérisation du ton amorcée par le complément de manière et épingle plus particulièrement le caractère abusif de la personnification dont la demeure est le support. Outre le clin d'œil à la morgue aristocratique qui caractérise le personnage, l'évocation par analogie du serviteur fidèle, tout comme la reformulation correctrice (« moins ...que ») qui réoriente l'interprétation – le narrateur soulignant que l'adjectif « vieille » doit être compris dans un sens éminemment affectif, non comme une référence à l'ancienneté de la demeure, mais comme l'affirmation d'une connaissance de longue date, d'un lien sentimental dont l'origine se perd dans des temps lointains –, mettent en lumière notamment le besoin profond de Mme de Cambremer d'exhiber ce qu'elle ne possède pas, précisément parce qu'elle ne le possède pas ; la comparaison révèle alors que si la sœur de Legrandin insiste sur le partage des souvenirs communs et sur son enracinement dans l'histoire de la famille du mari, c'est afin de se fabriquer, par le truchement allusif et illusionnant du langage, une filiation noble qui fasse oublier, sinon à elle-même, au moins aux autres, son extraction sociale modeste.

Nous voudrions signaler pour finir un dernier exemple où, de façon encore plus explicite que dans l'interprétation du possessif de l'occurrence précédente, l'analyse méta-discursive opère un syncrétisme parfait des trois trajectoires qui l'informent et qui définissent la posture complexe du narrateur proustien, à la fois traducteur, linguiste et moraliste. Dans cet extrait, qui prend à nouveau pour point de mire le docteur Cottard, le commentaire analogique apposé au discours direct vient soutenir une réflexion grammaticale qui, en pointant d'abord du doigt l'usage incorrect des pronoms personnels et l'incompétence linguistique du personnage, s'achève ensuite sur une sentence lapidaire :

(272) Cottard, docile, avait dit à la Patronne : « Bouleversez-vous comme ça et vous me ferez demain 39 de fièvre », *comme il aurait dit à la cuisinière* : « Vous me ferez demain du ris de veau. » La médecine, faute de guérir, s'occupe à changer le sens des verbes et des pronoms. (III, *SG*, 229)

Une fois de plus, la comparaison se présente comme une traduction intralinguistique simultanée, qui convertit “du tac au tac” le propos de Cottard en un équivalent qui mobilise encore les ressources conjointes de l'analogie de situation et de l'analogie énonciative. Au discours direct actualisé correspond en effet un acte de parole virtuel que le médecin pourrait prononcer de la même manière et avec la même intonation dans la situation hypothétique évoquée par la subordonnée comparative, mais qui sert surtout au narrateur pour illustrer, comme le ferait un grammairien ou un professeur de français, l'emploi incorrect du datif dit « étendu »¹⁴⁰ dans les locutions régies par le verbe *faire*. Les deux énoncés, à première vue similaires, constituent en quelque sorte deux cas d'école opposés, mis en regard à des fins prescriptifs, l'un représentant ce qu'il ne faut pas dire ou écrire (c'est le propos de Cottard adressé à Mme Verdurin), l'autre, le comparant fictif, donnant en revanche

¹⁴⁰ Sur le « datif étendu » voir la *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 226.

la version correcte. L'erreur que le médecin, peu sensible aux finesses de la grammaire, commet ici, et que l'analogie épingle promptement, consiste en ceci que, de par sa valeur bénéfactive, le pronom personnel datif *me* assume la fonction d'un complément d'intérêt par rapport à l'action prédiquée par le verbe *faire* ; autrement dit, dans cet énoncé le médecin, représenté par le pronom, tient lieu de bénéficiaire, soit celui sur lequel se répercute indirectement l'action accomplie par Mme Verdurin. Or, cela est doublement incongru, du moment que Mme Verdurin ne peut pas faire, au sens de produire concrètement, le processus désigné et que surtout la fièvre n'est pas quelque chose que l'on accomplit au bénéfice, ou à l'attention d'une autre personne ; en revanche, une cuisinière peut très bien préparer, donc *faire*, un ris de veau à son patron, et ce dernier être donc la personne intéressée, le bénéficiaire indirect du procès dénoté par le verbe¹⁴¹. Par-delà la trivialité de la situation fictive, et la projection cocasse qu'elle entraîne entre la Patronne et la cuisinière, révélatrice de la condescendance des médecins envers leurs patients, cet exemple nous invite surtout à relever que l'observation linguistique, et l'attitude normative que Proust endosse par le truchement de son narrateur, peuvent devenir un vecteur du discours gnomique et nourrir la verve polémique et moraliste de l'écrivain, lequel se sert ici d'un prétexte grammatical pour lancer une petite pique contre la médecine et les médecins¹⁴².

Qui plus est, en revêtant le rôle du maître qui sanctionne l'erreur de son élève à travers l'éclairage immédiat et impitoyable de la comparaison, le narrateur se moque de Cottard et le discrédite de façon plus subtile, moins caricaturale, que lorsqu'il souligne ses gaffes ou ses calembours minables, comme pour démontrer que – malgré l'évolution qu'a traversée le personnage, apparaissant dans la suite du roman moins gêné et plus sûr de lui au moment de se lancer dans des jeux de mots ou d'employer des expressions clichéiques – il persiste toujours un fond individuel (en l'occurrence l'insuffisance linguistique et rhétorique) inaltérable qui garantit la stabilité des caractères et la cohérence du personnel romanesque.

Les comparaisons que nous venons d'analyser, intégrées au discours attributif qui précède ou suit les paroles des personnages et ayant pour but l'éclaircissement du complexe d'émotions, de pulsions et de mobiles qui participent de l'énonciation tout en restant en deçà du langage, constituent à notre avis un procédé très sophistiqué, et typiquement proustien, de commentaire narratif du dialogue romanesque. Celui-ci fait l'objet dans la *Recherche* d'une réélaboration personnelle qui, sans renier la tradition (comme l'attestent l'héritage balzacien et le maintien des formules d'accompagnement au moyen des verbes déclaratifs), s'inscrit déjà dans la modernité et fait de Proust un précurseur, voire même un inspirateur, des recherches et des questionnements qui animeront les tentatives de refonte du genre menées par les nouveaux romanciers de la seconde moitié du XX^e siècle¹⁴³. Nous pensons surtout à Nathalie Sarraute, une auteure qui, en se situant à la fois à l'intérieur et en marge de cette mouvance, a mis au centre de sa production littéraire l'exploration du langage en tant que

¹⁴¹ Proust ne choisit pas ses exemples au hasard et est loin d'être un grammairien improvisé, si l'on en juge par la convergence étonnante de son comparant avec l'exemple de datif étendu fourni par la *GMF (Ibid.)* : « Sa femme lui a mijoté un bon coq au riesling. »

¹⁴² Pique renouvelée à cette occasion, mais que Proust avait déjà lancée au début de *Sodome et Gomorrhe*, inspirée par la conversation du professeur E*** : « C'est que la médecine a fait quelques petits progrès dans ses connaissances depuis Molière, mais aucune dans son vocabulaire. » III, *SG*, 42.

¹⁴³ Alain Robbe-Grillet ne fait d'ailleurs aucun mystère de cette filiation et reconnaît en Proust (avec Flaubert, Beckett et Kafka) un précurseur ayant ouvert de nouvelles pistes et ayant fourni des réponses aux mêmes interrogations qui tiennent à cœur aux nouveaux romanciers, voir A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963, p. 115-116.

foyer de non-dits et d'actes manqués, d'expressions qui sont autant de traces perceptibles de mouvements intérieurs imperceptibles, et n'a d'ailleurs jamais celé sa dette vis-à-vis de Proust. C'est notamment dans *L'Ère du soupçon* que Sarraute se réclame de cette filiation et analyse de façon très avisée et profonde le renouveau que l'on doit à l'auteur de la *Recherche* relativement à la restitution narrative de ces « véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales »¹⁴⁴ et qui se jouent au niveau de l'inconscient des énonciateurs. Nous espérons avoir montré que les comparaisons méta-discursives représentent un moyen privilégié, satisfaisant aussi bien la vocation herméneutique et explicative que l'exigence de suggestion et de concision que l'écrivain vise à travers l'image, par lequel Proust intercepte et rend accessibles aux lecteurs le « foisonnement innombrable de sensations [...] d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime et qui se bousculent aux portes de la conscience »¹⁴⁵. En d'autres termes, l'analogie proustienne capture et montre ces sursauts muets que Sarraute théoriserait sous le nom de « tropismes » et qu'elle identifierait comme étant à fondement de cette « sous-conversation » qui double et hante constamment nos énoncés.

Bien que dans son essai l'hommage ne soit pas exempt de critiques – la romancière reprochant à Proust de s'être arrêté à la lisière de ce territoire inexploré, sinon ignoré par le roman traditionnel, et d'avoir trop versé dans l'explication distanciée et dans le raisonnement, au lieu de faire vivre ces tressaillements « dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent »¹⁴⁶ – le fait qu'elle reconnaisse en l'image, et plus spécialement en l'analogie, l'outil stylistique incontournable pour permettre l'appréhension des tropismes¹⁴⁷ et la (re)formulation langagière de ce qui justement se dérobe, ou voudrait se dérober, au langage, témoigne non seulement de l'affinité des préoccupations et des méthodes chez deux écrivains par ailleurs si différents, mais surtout de ce que la comparaison méta-discursive est, dans l'œuvre proustienne, l'instrument révélateur et anticipateur de la sous-conversation sarrautienne. Agent de contraste admirable du narrateur-radiographe, dictionnaire inépuisable du narrateur-traducteur, elle s'avère en plus le microscope du narrateur-moraliste : en braquant ses verres grossissants sur « ces riens puérils » (IV, *TR*, 479) qui émergent au fil des énoncés, d'autant plus signifiants qu'ils révèlent « le décentrement de la parole, fût-elle la plus sincère, par rapport à la "vérité" intérieure »¹⁴⁸, celui-ci déniche et observe les lois générales qui font des comportements sociaux et langagiers les symptômes différents d'une même vérité intime et dessinent pour finir la cartographie des psychologies humaines.

¹⁴⁴ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p. 8-9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁷ « [...] il n'était possible de communiquer [les tropismes] au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. », *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁸ G. Genette, « Proust et le langage indirect », art. cit., p. 293.

5. Conclusion

Dans une lettre de 1891 que Reynaldo Hahn adresse non pas à son ami Buntch, alias Marcel Proust, mais à Édouard Risler, un condisciple du Conservatoire de Paris, le pianiste et compositeur écrit ceci : « la comparaison est une forme admirable de la pensée »¹. Même si les deux artistes ne se connaîtrons que trois ans plus tard, en 1894, il est à parier que le futur auteur de la *Recherche* aurait souscrit pleinement à la formule de celui qui deviendra l'un de ses amis les plus proches, tout comme il est plausible d'imaginer qu'au cours des longues années de lectures, d'échanges intenses et de réflexions communes, Hahn aura pu repenser à son petit éloge de la comparaison et reconnaître surtout en Marcel Proust et en ses écrits – que ce soient ses lettres, ses articles, ses pastiches ou les matériaux narratifs divers qui confluèrent plus tard dans l'œuvre de sa vie – la preuve vivante de la justesse de son constat. À défaut de se lancer dans une investigation stylistique poussée comme celle menée dans le cadre de cette deuxième partie de notre thèse, une lecture superficielle de n'importe quelle page du roman proustien permet déjà de comprendre que la comparaison est en effet la forme naturelle, « admirable » que la pensée de Proust adopte et l'intermédiaire privilégié dont elle se sert pour entrer en contact avec le réel, pour en appréhender les multiples manifestations, pour l'enquêter mais aussi pour l'exprimer, pour le faire revivre, de façon authentique et poétique, dans et par le langage.

Les données statistiques que nous avons dégagées à partir du recensement des comparaisons en *comme* de la *Recherche* apportent une confirmation arithmétique à l'impression spontanée que tout lecteur enregistre rien qu'en parcourant la première page de « Combray »² : l'impression d'une omniprésence de la figure, d'une récurrence presque martelante de son mot signalétique, *comme*, et d'une succession de confrontations imagées convoquant les domaines les plus disparates, sentiment relayé ensuite par le constat objectif qu'on ne passe pas deux pages sans tomber sur une comparaison, soit-elle brève ou au contraire prolongée. Dès lors, il n'est pas du tout exclu que cet emploi systématique d'un procédé figuratif à la fois très commun et très complexe puisse être reçu non pas comme la trace scripturale d'un geste cognitif et herméneutique, d'une posture mentale consubstantielle à l'homme, avant même qu'à l'écrivain Marcel Proust, qui ne peut s'empêcher de mettre en regard une chose avec une autre pour la penser et la comprendre, mais plus banalement comme un « tic » ou une obsession témoignant, qui pire est, d'une certaine insuffisance, voire d'une infirmité de l'observation et de la pensée (celle que le héros de la *Recherche* dit éprouver d'ailleurs après avoir lu le journal des Goncourt³). Proust était bien conscient de ce risque, et c'est en effet avec un brin de raillerie vis-à-vis de cette manie

¹ Nous remercions Luc Fraisse de nous avoir fait part de cette lettre inédite.

² Où l'on compte déjà trois comparaisons ; nous avons calculé d'ailleurs que *Du côté de chez Swann* est le tome le plus riche en rapprochements figuratifs (presque une occurrence par page), alors que le plus pauvre, si tant est qu'on puisse vraiment utiliser cet adjectif, est *Albertine disparue* (1,74 comparaisons par page).

³ Voir IV, *TR*, 296-298. Souvenons-nous aussi, à ce propos, de cette remarque d'André Gide, déjà citée à la note 77, p. 256, exécrant « cette manie de certains littérateurs, qui ne peuvent voir un objet sans penser aussitôt à un autre » (A. Gide, *Journal*, t. II, note du 20 août 1926, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 13.) et de l'aversion proclamée de Flaubert pour les images, déguisements mensongers qui cachent la pureté de la phrase simple : « Au lieu d'une idée j'en ai six et, où il faudrait l'exposition la plus simple, il me surgit une comparaison. J'irais, je suis sûr, jusqu'à demain midi, sans fatigue. Mais je connais ces bals masqués de l'imagination, d'où l'on revient avec la mort au cœur, épuisé, ennuyé, n'ayant vu que des faux, et débité que des sottises. » (Lettre à Louise Colet, 27 février 1853, citée par N. Petitbon, « La figure de la comparaison chez Flaubert », *Flaubert*, n. 11, 2014, disponible sur le site <http://flaubert.revues.org/2279>).

comparative et une bonne dose d'auto-ironie – affleurant aussi bien dans la référence à Molière que dans le clin d'œil métapoétique consistant à insérer une comparaison dans une méditation sur la démarche analogique – qu'il se met en scène dans cette esquisse du cahier 50 et qu'il évoque, parmi ses moi les plus tenaces, « un certain philosophe qui, pareil à ceux qui ont un chapeau pointu dans Molière, ne s'aperçoit seulement pas de toutes les catastrophes qui sont survenues autour de lui et pourvu qu'il ait aperçu une partie commune entre deux œuvres, est heureux, raisonne et gesticule. »⁴

Eh dehors de toute ironie, le foisonnement et la richesse des exemples analysés montrent que, loin d'être une façon autiste de se rapporter au monde ou un pur automatisme stylistique, l'analogie est pour Proust la clé, le sésame magique qui, en alliant l'affect et l'intelligence, donne accès à cette épaisseur insoupçonnée, à cette profondeur invisible du réel que les sens réussissent, dans des courts instants de fulgurance, à pressentir mais qui se dérobe aussitôt et demeure le plus souvent inatteignable. La réalité n'a de sens que si on l'envisage comme une trame de rapports qui abolissent les conventions et défient l'espace-temps, que si l'artiste arrive à rétablir, en soi-même d'abord et en la fixant ensuite dans une œuvre d'art, la « ténébreuse et puissante unité »⁵ sous-jacente à la diversité et à la fragmentation, en veillant pourtant toujours à préserver et à restituer « la rumeur des distances traversées » (I, CS, 45) à travers une figure qui s'avère l'emblème de l'union dans la différence, de l'écart qui subsiste toujours au cœur de la superposition.

Au vu de ces prémisses théoriques et esthétiques, il va donc de soi que le corpus établi à partir du recensement des comparaisons de la *Recherche* et la masse de données à traiter se soient révélés énormes. Comme nous l'avons exposé dans les préliminaires méthodologiques, la nature foncièrement interactionnelle de la comparaison, ainsi que la conscience aiguë de Proust à l'égard des potentialités et des enjeux liées à sa forme linguistique, nous a amenée à reprendre à notre compte, en la modifiant partiellement, la grille d'analyse établie par Michel Murat dans sa *Poétique de l'analogie* et à opter pour un classement fondé sur des critères non pas thématiques (la sphère sémantique d'appartenance des comparants) mais morphosyntaxiques ; dans un premier temps, les occurrences ont donc été triées en fonction de la nature substantive ou phrastique de leurs termes, et nous avons ensuite affiné les paramètres distributionnels à l'intérieur de ces deux macro-groupes. Pour ce qui est des comparaisons substantives, les critères considérés ont été l'ellipse ou l'explicitation du motif de l'analogie, ainsi que le caractère métaphorique ou non métaphorique du lien sémantique noué entre le motif et chaque constituant ; au sein des comparaisons phrastiques, nous avons distingué en revanche les configurations complètes, mettant en regard deux propositions et deux scènes globales, des configurations intermédiaires, instaurant une analogie entre situations ou états de choses à travers l'expansion du nom comparant par une phrase relative, la mise en regard de deux compléments circonstanciels ou encore l'enchâssement de la comparaison dans une construction en *c'(être) comme* ou hypothétique. Les dix catégories qui ont résulté de cette distribution – auxquelles nous avons ajouté deux sous-classes supplémentaires, les comparaisons gnomiques et méta-discursives, concourant à la mise en œuvre textuelle d'aspects spécifiques de l'art romanesque proustien, tels que la poétique des lois et l'analyse du langage –

⁴ III, *PR*, *Esquisse III*, p. 1102. Cet avant-texte figurera dans la version définitive de l'ouverture de *La Prisonnière*, mais, significativement, la référence à Molière sera gommée, et, avec elle, toute trace d'auto-ironie, Proust ajoutant en outre les sensations comme termes de l'analogie.

⁵ Ch. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, « Poésie », p. 40.

dessinent donc l'architecture formelle des comparaisons en *comme* de la *Recherche* et se voudraient un miroir exhaustif de toutes les manifestations qu'une figure trop souvent cantonnée à des réalisations banales, trop vite identifiée au seul patron *A est comme B*, assume dans l'écriture d'un auteur qui en a fait le pilier structurant et inamovible de sa création.

Quelles conclusions partielles pouvons-nous tirer à l'issue de ce vaste volet d'analyse ? De toute évidence, la démarche d'ordre inductif qui nous a guidée au fil des différentes sections du commentaire, et qui consiste à procéder des occurrences textuelles particulières à des considérations théoriques plus amples, vient corroborer la position que nous avons soutenue à la fin de notre première partie, à laquelle nous étions parvenue assez tôt, et par déduction, en nous appuyant sur les réflexions théoriques au sujet de la métaphore et du style que Proust livre dans les pages terminales de son œuvre. Nous pouvons affirmer à présent avec certitude que chez notre auteur la comparaison, ainsi que n'importe quelle autre figure, n'a rien d'un ornement anodin, d'une broderie stylistique conçue comme un enjolivement convoqué pour rehausser l'écriture, comme un agrément chargé de rendre plus vivace, suggestive ou brillante l'exposition d'une idée ou la description d'un objet. Les préjugés et les partis pris de la tradition rhétorique – dont la restriction progressive à la seule *elocutio* a été source d'une certaine dévalorisation des figures, trop souvent assimilées à un répertoire de procédés artificiels dans lequel les littérateurs sont invités à puiser – n'ont évidemment aucun cours chez Proust, qui fait du style le vecteur expressif par lequel s'extériorise la vision originale, « irréductiblement individuelle » (III, *PR*, 761) de l'artiste. Cependant, cela reviendrait à tomber dans les mêmes travers que la duchesse de Guermantes et à vouloir, comme elle, prendre à tout prix le contrepied des évidences que de soutenir que cette conception anti-ornementale ouvrirait la voie à un emploi et à une pratique révolutionnaire de la comparaison, comportant par exemple le rejet des fonctions illustrative et explicative, ou bien le déni du côté analytique ayant valu tant de reproches à notre figure. Loin de là, la comparaison proustienne participe indéniablement d'une démarche de description et d'explication, aucune objection ou contresens ne sont possibles sur ce point, pourvu que l'on s'accorde sur la portée exacte de ces deux notions.

Nous avons avancé à plusieurs reprises, à l'issue de nos analyses, que chez Proust la description doit être comprise essentiellement comme une re-description, une reconfiguration des données brutes du réel et surtout un moyen d'agir sur le monde, d'en ébranler les représentations figées et conventionnelles pour pouvoir revenir à la source de nos impressions premières, afin de retrouver et conquérir enfin la vérité que nos sens nous ont communiquée lors de notre premier contact avec le réel. Résolument anti-réaliste et anti-mimétique – si par réalité et *mimêsis* l'on entend la reproduction objective, l'enregistrement de l'extérieur des faits, êtres et choses que l'on côtoie – la description est pour Proust au contraire au service d'un réalisme foncièrement subjectif, tout tourné vers la relation que la conscience établit avec le monde, ou, si l'on préfère, de cet idéalisme selon lequel le monde n'est que la représentation du sujet qui en fait l'expérience, et d'après lequel l'essence véritable des phénomènes est à rechercher non pas en eux-mêmes, simple spectacle reflété, mais chez l'observateur, miroir réfléchissant et, bien souvent, déformant. La comparaison, aussi bien dans sa forme substantive que phrastique, est alors l'instrument privilégié de cette activité de reconstitution descriptive, qui a partie liée avec la mémoire et avec le temps, puisque sa tâche primordiale est de nous rendre, intacte dans toute sa puissance, notre « vraie vie », soit la foule de « sensations et de souvenirs qui nous entourent

simultanément » (IV, *TR*, 467) et qui nous constituent en tant que sujets percevants, présents au monde au lieu d'en être les simples figurants. Du coup, l'opération qui consiste à mettre en rapport une entité avec une autre et à activer une projection de traits, une interaction mutuelle qui permet d'appréhender deux termes *a priori* différents, mais secrètement similaires, l'un dans l'autre, l'un au travers de l'autre, réalise dans le style la mission nouvelle que Proust confie à la description, qui n'est pas de se tenir à la surface visible des choses mais d'en sonder la profondeur, de mettre au jour, par le biais du comparant, la face obscure, le revers inconnu et opaque des êtres ou des phénomènes, et de montrer aussi que le rétablissement de la vérité de nos perceptions, une fois « lues à rebours et péniblement déchiffrées » (IV, *TR*, 475) – corsetées qu'elles sont d'ordinaire par l'intervention subite du sens commun et de l'intelligence sclérosante – coïncide avec une remise à l'honneur de l'illusion sensorielle et la révélation du côté poétique, voire merveilleux ou magique des objets les plus prosaïques (souvenons-nous de la mer transfigurée en paysage montagneux, des métamorphoses que subissent les clochers de Combray et des villes normandes, et plus généralement des maints exemples commentés, où le comparant dévoile un aspect inédit du comparé).

Toutefois, si décrire signifie pour Proust atteindre le secret « de ces impressions oubliées » (IV, *TR*, *Esquisse XXXVIII*, 864) et, par conséquent, la vérité intime du sujet qui les a ressenties, il est très intéressant de noter que, dans une esquisse du cahier 57, cette démarche est qualifiée de « subjectivisme objectif » (*loc. cit.*), étiquette qui, de prime abord, peut paraître incohérente, ou paradoxale. En réalité, cette formule rend compte de l'autre versant, consubstantiel à l'acte descriptif qui se réalise par le biais la comparaison, et qui relève indéniablement de l'explication, car il est le reflet de l'élan clarifiant qui anime l'écrivain, de l'exigence de ramener dans les limites du connaissable et du dicible ces sensations révélatrices, non maîtrisées, qui se sont gravées dans notre inconscient. L'authenticité de l'impression, l'éblouissement de l'instant épiphanique où les cloisons tombent et où est restaurée l'unité originelle entre les choses, ne peuvent vraiment être compris et conquis que si on les déchiffre, on les convertit en langage et, ce faisant, on les fixe à jamais en les rendant accessible à soi-même et aux autres. Dès lors, la comparaison prend certes naissance dans ces moments d'extase que l'artiste reçoit comme une aubaine, mais est surtout la trace de l'effort d'éclaircissement, versant parfois dans la démonstration didactique (il suffit de penser à certaines configurations phrastiques adoptant le moule proportionnel, ou aux réalisations gnomiques), qui constitue pour Proust l'essence même de l'écriture. La figure est fille d'une obscurité « qui est féconde à approfondir » (*EA*, 392), riche de trésors que l'on croyait perdus à jamais, et dont, par conséquent « il est méprisable de rendre l'accès impossible par l'obscurité de la langue et du style » (*loc. cit.*). De ces propos émerge donc avec force ce que Nathalie Aubert a très justement appelé « la dimension éthique de l'astreinte »⁶, la nécessité, semblable à l'impératif catégorique kantien, de réussir le pari le plus difficile qui soit et dont dépend l'accomplissement de l'œuvre d'art : s'engager dans l'itinéraire (dont la mise en scène textuelle nous est livrée dans l'épisode de la madeleine) qui fait passer une impression fugitive, et pourtant fulgurante, de l'inconnu au connu, de l'indistinct au distinct, de l'informe à la forme (langagière), sans que l'analyse la pervertisse ou en évince la part de suggestion et de mystère qui doit toujours être préservée. C'est donc dans cette optique particulière que la comparaison proustienne élucide et explique, c'est-à-dire déploie, déroule ce qui se donne comme enroulé, embrouillé, sans pour autant tomber

⁶ N. Aubert, « Pour une "autre" obscurité : Breton lecteur de Proust », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 9, 2012, p. 126.

dans l'explicitation littérale, car ce n'est qu'au bout d'un travail qui mobilise à la fois les ressources de l'imagination et du raisonnement que jaillit dans toute sa plénitude la vérité communiquée par l'analogie.

Nous croyons que c'est à partir de cette orientation noétique, de cette dynamique cognitive consistant à procéder de l'inconnu au connu, de l'abstrait/nouveau au concret notoire, liée à la poétique et à l'éthique du déchiffrement qui vient d'être rappelée, que s'expliquent la prédominance quantitative des comparaisons phrastiques par rapport aux formes substantives, ainsi que la présence de certaines constantes stylistiques, propres aux deux macro-groupes, que nous avons mis en évidence au cours de l'analyse et qui sont précisément la trace concrète, le produit langagier de cette exigence de déploiement, de clarté et d'exhaustivité maximale dans la reconstitution du perçu. Du côté des comparaisons substantives, l'effort de formulation et de conquête globale, analytique, de l'impression se manifeste dans l'émergence de trois phénomènes majeurs :

1) l'intégration de la comparaison, et plus exactement du comparant, élément extratextuel et désactualisé, dans un réseau métaphorique plus ample, étoffé à travers des procédés de surdétermination sémantique qui permettent de densifier la trame isotopique de la phrase ou du passage, et de rendre ainsi plus claire et plus aisée la réception de l'image souvent complexe que Proust construit. De ce fait, le comparant n'est jamais plaqué artificieusement sur le nouveau contexte, il ne détonne ni ne choque – à la différence des images de Balzac – car il se voit en quelque sorte préparé par un effet de redondance (s'il fait œuvre de tesselle dans la mosaïque métaphorique) ou légitimé après-coup (lorsqu'il fonctionne en tant qu'embrayeur d'une image que d'autres éléments lexicaux viennent consolider) par un tissu de liens co-et contextuels.

2) l'écrasante majorité de comparaisons substantives non métaphoriques, soit ces réalisations où le lien sémantique que les deux termes nominaux nouent chacun avec le motif est de nature non figurée, et des comparaisons métaphoriques asymétriques, où le motif devient le support d'une syllepse à décoder suivant l'orientation sens figuré / sens propre. Alors que la relation comparé/motif enfreint la logique combinatoire et donne lieu à une métaphore verbale ou adjectivale, le comparant constitue en revanche un prédicable-type, concret et notoire, du verbe ou de l'adjectif en question, dont il réactive le sens propre, dans une logique de concrétisation et de renforcement authentifiant de la comparaison qui souligne à quel point la lisibilité et l'intelligibilité des rapports en jeu sont au centre des préoccupations de Proust, hostile à l'égard du déraillement "surréaliste" des images et convaincu, comme le dit aussi le narrateur dans le *Temps retrouvé*, que la comparaison doit avant tout aider à se représenter « mieux et plus matériellement » (IV, TR, 610) l'objet de la quête herméneutique.

3) les divers procédés de gonflement, de prolongement du comparant nominal bien au-delà de ses proportions usuelles, qui constituent autant d'écarts du cadre canonique des comparaisons substantives et s'avèrent un reflet des techniques d'amplification que Proust met en œuvre aussi bien à l'échelle de la syntaxe qu'au niveau de la construction globale du roman. Nous avons vu que le grossissement du comparant a lieu à travers la duplication parataxique (deux ou plusieurs syntagmes nominaux coordonnés par asyndète ou disjoints au moyen de la conjonction *ou*), qui entraîne un phénomène de projection de l'axe paradigmatique des alternatives sur l'axe syntagmatique – plusieurs comparants équivalents ou hétérogènes coexistant sans s'élider dans le même poste fonctionnel – ou bien à travers une expansion de nature hypotaxique, le comparant étant approfondi et prolongé par des subordonnées caractérisantes. Cette recherche presque spasmodique de

l'exactitude référentielle d'une représentation imaginaire qui, *a priori*, ne doit fournir qu'un support explicatif à l'entité de départ sur laquelle se concentre l'effort cognitif, s'explique par la volonté d'embrasser toutes les impulsions et les sollicitations sensorielles multiples qui composent une impression et qui ne peut être rendue de façon fidèle et claire que si on en restitue la dimension kaléidoscopique, composite, que si l'on essaie d'isoler les nombreuses parcelles qui la composent. Il va donc de soi que dans ces configurations, qui représentent à notre avis les réalisations plus personnelles, et vraiment typiques du maniement proustien de la comparaison substantive, l'on observe un déséquilibre flagrant entre les deux constituants, le comparé apparaissant volontiers offusqué, sinon phagocyté, par un comparant hypertrophique, en passe de s'autonomiser et revendiquant une légitimité esthétique par-delà sa fonction illustrative.

Les comparaisons substantives s'infléchissent donc très souvent vers la forme phrastique, et plus exactement vers les variantes qui rapprochent deux propositions complètes, ou bien où le comparé, ancré dans la situation actualisée par la diégèse, est confronté à un substantif comparant qui devient le sujet ou l'objet d'une phrase relative plus ou moins étendue, dont il constitue le point d'ancrage. La préférence de Proust pour ces deux formes particulières de comparaisons phrastiques est évidente, si bien qu'elles peuvent être élevées au rang de configurations-type, car leur structure à la fois étendue et ramassée, réalisant l'idéal tout proustien d'une concision qui s'exprime dans (ou malgré) la longueur⁷, met à disposition de l'écrivain-traducteur plusieurs atouts. Tout d'abord, la possibilité d'évoquer des équivalents spirituels plus achevés, plus étendus et donc moins approximatifs par rapport aux seuls termes nominaux, car la nature phrastique des constituants permet de multiplier les comparants et les détails descriptifs, ce qui augmente la force représentationnelle du comparant virtuel ; mais également l'opportunité d'une restitution vraiment analytique, presque arithmétique des rapports analogiques, surtout lorsque Proust mobilise la structure plus traditionnelle et plus rigide de comparaison phrastique complète, c'est-à-dire l'analogie proportionnelle d'origine aristotélicienne, qui comporte un parallélisme sémantico-syntaxique étroit et donne lieu à des confrontations bâties sur un réseau de correspondances relationnelles entre les constituants homologues, nominaux et verbaux. La lisibilité de la figure est alors maximale, et c'est son côté plus spécifiquement raisonneur, intellectuel et argumentatif (la reconstruction rétroactive des rapports perçus assumant en effet la valeur d'une preuve à l'appui d'une démonstration) que l'écrivain met à contribution dans une démarche qui n'est pas sans rappeler celle des scientifiques, à ceci près que l'artiste se sert de l'analogie pour dégager les lois morales et psychologiques, « aussi délicates que celles de la science » (IV, TR, 467), qui gouvernent la nature humaine, matière moins pure mais également précieuse aux fins de la création.

Nous avons souligné pourtant que les réalisations les plus surprenantes, ainsi que les signes les plus visibles d'une appropriation personnelle, voire subversive de cette comparaison développée, bien présente dans la tradition rhétorique et pratiquée de tout temps par les poètes classiques, s'observent lorsque Proust semble marcher dans les pas d'Homère, et enfle ses comparaisons jusqu'à leur conférer l'ampleur d'un noyau narratif, roman abstrait ou fiction théorique qui vient occuper le devant de la scène et suspendre pendant un moment le

⁷ « [...] cette aisance tranquille dans les propositions accumulées et qui fait cette fois de l'énumération ce que je n'eusse jamais cru qu'elle pût être, la forme même de la synthèse », « je préfère la concentration, même dans la longueur », *Corr.*, t. XIX, p. 582 et p. 100.

cours de la fiction principale. C'est dans ces comparants transformés en îlots fictionnels, où se manifeste le penchant de Proust pour la construction d'intrigues romanesques embryonnaires qui, loin d'être les divagations d'un esprit qui s'égaré ou tâtonne à la poursuite de son image, s'avèrent toujours savamment concertés et, pour ainsi dire, téléologiquement déterminés – leur finalité étant toujours explicative et se résumant à l'éclaircissement du comparé – que nous apprécions le coefficient d'innovation et d'originalité que Proust infuse à la comparaison phrastique, et qui consiste plus particulièrement en deux aspects. D'une part, le tiraillement entre la dimension générale, virtuelle d'une représentation suffisamment vague pour demeurer désactualisée et remplir sa fonction d'illustration/exemplification, et la tendance spéculaire à la particularisation, l'attention pointilliste pour les détails dans la mise en place de l'anecdote fictive racontée ; d'autre part, la contestation implicite du dogme de généricité et de prototypicité du comparant, qui, dans ces cas, décrit au contraire une situation singulière, inventée de toutes pièces, ou une entité unique, que le lecteur ne peut guère retrouver dans son bagage d'expériences ou de savoirs d'univers, mais qu'il peut tout de même se représenter grâce à la netteté et à la précision de l'évocation et dont il évalue la justesse par rapport au comparé de départ, en mobilisant une fois de plus les leviers de l'analyse et de l'imagination.

En bref, nous croyons que l'étude des caractéristiques formelles et des enjeux descriptifs, explicatifs et traductifs particuliers que la comparaison recèle dans l'écriture de Proust ne fait que confirmer, au niveau du style même, le positionnement problématique, et fécond, de notre auteur dans un entre-deux, au carrefour entre tradition et innovation. Si, sur un plan purement théorique, l'aversion pour les images obscures ou dérégées, l'impératif moral et esthétique d'éclaircissement, ainsi que l'exigence d'expliquer l'inconnu à travers le connu, et de faire de la comparaison l'alliée puissante de l'objectivation des impressions subjectives (jusqu'à les rendre la porte d'accès aux grandes lois qui régissent la nature humaine), constituent autant d'éléments de continuité avec la tradition rhétorique et la preuve que Proust se considérait, et était dans le fond, un écrivain classique, les procédés et les techniques par lesquelles cette conception est mise en œuvre dans et par l'écriture se situent aux antipodes des formes éculées de la tradition, les « seuls vrais classiques » étant en effet, avant tout, « des novateurs » (EA, 617). La comparaison s'avère alors un outil précieux et souple, que l'écrivain n'invente certainement pas mais trouve à sa disposition dans l'arsenal des figures, et qu'il remodèle, modifie et parfois distord pour mieux l'adapter aux visées stylistiques individuelles qu'il poursuit, pour faire en sorte qu'elle intègre et supporte une esthétique, une vision nouvelles qui contribuent, par ricochet, à la renouveler et à en élargir les valeurs.

À ce propos, nous voudrions clore ces conclusions partielles en mettant en relief un autre élément d'innovation qui caractérise l'emploi de la comparaison chez Proust et qui constitue d'ailleurs une preuve ultérieure de ce qu'elle ne peut pas être réduite à un rôle purement accessoire ou ornemental. En nous réservant d'approfondir ces remarques dans la troisième partie de notre travail, nous affirmerons pour l'instant que, en sus de ses fonctions descriptive et explicative, la figure participe activement à la construction de l'édifice romanesque de la *Recherche*. Malgré sa valeur métaphorique, le terme de construction doit être interprété dans son sens le plus concret, le plus artisanal, car c'est surtout par ce mot, couplé volontiers à l'adjectif « invisible »⁸, que Proust renvoie au vaste plan, caché et solide, orchestré sur un jeu de symétries, d'homologies

⁸ Y compris lorsqu'il s'agit des livres d'autres auteurs, par exemple de Rivière : « J'ai honte de penser que j'ai balbutié

et de dévoilements différés, qui soutient « le livre le plus composé, le plus concerté qui soit »⁹, à cette architecture maintes fois remaniée, objet de refontes successives, mais ayant toujours dans les deux volets du *Temps perdu* et du *Temps retrouvé* ses piliers de soutènement, et que Proust désespérait de voir si peu comprise, si peu « devinée » par ses premiers lecteurs. La dimension constructive de la comparaison s'est imposée avec force au cours de notre analyse, au moment de constater que dans bon nombre d'exemples, aussi bien dans les configurations phrastiques que substantives, l'espace de disponibilité absolue ouvert par le comparant virtuel accueillait une représentation qui, à une lecture plus attentive, s'est avérée non pas généralisante et extratextuelle, mais en rapport plus ou moins direct avec la diégèse.

Nous avons vu par exemple que certains comparants nominaux apparemment banaux, voire même clichés, font l'objet d'une remotivation et révèlent d'une épaisseur insoupçonnée une fois que l'on s'avise de leur intégration dans le réseau contextuel et de leur contribution à la consolidation de l'intrigue romanesque, soit parce qu'ils font allusion à certains épisodes du récit, soit parce qu'ils aident à tracer la trajectoire évolutive des personnages. À ce propos, il est apparu que la comparaison peut constituer un facteur important de cohésion et œuvrer à la façon d'un ciment tenant ensemble les différentes tesselles qui composent les portraits délibérément fragmentés des personnages, soumis à la double action déformante du temps et du point de vue changeant du narrateur. Le comparant peut en effet participer à la mise en place du cadre, de l'arrière-plan qui accompagne la première apparition d'un personnage (souvenons-nous de la niche gothique qui abrite Françoise, de la mer entourant Albertine), annoncer ou au contraire stabiliser certains traits de caractère, certains tics ou aspects concernant le physique, l'attitude, les manies des individus que le héros côtoie au fil de son parcours, qui persistent malgré les évolutions en tant que fond immuable, individuel d'une personnalité ou d'un groupe social.

La nouveauté essentielle que Proust introduit dans le traitement de la comparaison consiste donc à subvertir, ou tout au moins à modifier la nature désactualisée du comparant en fonction des exigences constructives du romancier-architecte, lequel transforme volontiers ses équivalents spirituels en supports motiviques, en allusions métapoétiques – renvoyant en abyme à l'œuvre en train de se faire, à la biographie de l'écrivain, à des questions d'esthétique ou encore à certains épisodes dont le comparant livre la clé (la parabole d'Albertine comparée à une tragédie) – mais surtout en foyers d'analepses ou de prolepses. Nous tenterons de montrer dans notre troisième partie que c'est lorsque la comparaison assume une dimension intradiégétique et se tourne vers le passé ou l'à-venir du roman, en sollicitant la mémoire textuelle des lecteurs et en faisant apparaître des convergences inattendues liant des personnages ou des épisodes très éloignés, « [les] même[s] et pourtant autre[s], comme reviennent les choses dans la vie » (III, *PR*, 763), que se dévoile l'importance capitale de cette figure en tant que charnière, point d'articulation des deux volets indissociables du style et de la création proustienne : la technique et la vision.

des choses si vagues sur la Russie, l'autre jour, quand déjà votre magnifique construction, encore invisible pour nous, était terminée », *Corr.*, t. XVIII, p. 387.

⁹ *Ibid.*, t. XXI, p. 406.

III.

La comparaison chez Proust :
Une question de technique *et* de vision

1. Une question de technique : les comparaisons intradiégétiques

1.1 Quelques considérations sur le terme « technique »

L'adage n'est que trop connu ; non seulement Proust a voulu le graver, dès 1910-1911, sur l'autel de « L'Adoration perpétuelle », au milieu des autres vérités qui vont composer la doctrine esthétique embrassée dans la fiction par le héros-narrateur, mais l'a répété aussi en dehors de l'espace diégétique, dans l'interview subrepticement anticipatrice¹ – pièce importante du « paratexte officieux »² de la *Recherche* – qu'il donna à Élie Joseph Bois en 1913, à la veille de la parution de *Du côté de chez Swann* : « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision »³ (IV, TR, 474). Même si la formulation à double détente, bâtie sur la structure binaire de l'épanorthose – procédé par ailleurs assez « technique », relevant clairement d'une stratégie argumentative – vise à reléguer à l'arrière-plan le premier terme du binôme, noyé et nié dans une rétractation qui doit faire ressortir avec plus d'éclat la force et la justesse du second, le maintien au sein de la chaîne syntagmatique de l'élément réfuté, à côté de l'argument décisif, contribue à teinter la négation d'affirmation, et indique surtout aux lecteurs de Proust que cette maxime lapidaire doit, et en même temps ne doit pas, être prise au pied de la lettre.

Elle doit l'être si, en adhérant pleinement au point de vue de l'auteur, l'on comprend que, sous la désignation péjorative et au demeurant assez vague de « technique », Proust englobe tous les expédients d'écriture plaqués artificiellement sur l'idée à exprimer et restant extérieurs à elle, que ce soient les « petites grimaces » (IV, TR, 476) qui se reflètent dans les alliances de mots incongrues de Sainte-Beuve, l'équilibre artificiel des phrases de Ruskin⁴, ou l'arsenal de virtuosités que les écrivains insincères convoquent pour épater les lecteurs. Autrement dit, la technique est rejetée sans appel si elle se réduit à être un synonyme d'artifice, dès lors qu'elle s'identifie à la conception la plus banalement rhétorique du style en tant qu'« embellissement qu'on ajoute, une sorte de toilette des dimanches »⁵ avec laquelle on habille les phrases, alors que pour Proust

¹ Nous disons « subrepticement » car s'il est patent pour les lecteurs d'aujourd'hui que dans cette interview, pensée pour accompagner et préparer le lancement du premier volume de la *Recherche*, Proust insère des citations prélevées directement de la dissertation conclusive d'esthétique (rédigée à partir de 1909 et déjà prête, quoique fortement remaniée pendant la guerre, en 1911), en 1913 ces annonces sont destinées à rester lettre morte, vu que les lecteurs contemporains n'auront accès à ces mêmes lignes du *Temps retrouvé* que quatorze ans plus tard. L'interview a donc une portée anticipatrice pour l'auteur et pour la postérité, et nous révèle surtout deux choses : d'une part, il est vrai, dans une certaine mesure, que Proust a écrit le début et la fin de son roman à la même époque, comme il le prétend à plusieurs reprises dans ses lettres (voir par exemple *Corr.*, t. IX, p. 163, t. XVIII, p. 536 et 546), à condition bien sûr de considérer comme épilogue l'éclosion de la vocation chez le héros ; d'autre part, la reprise de cette maxime en dehors du roman confirme que, malgré le cadre fictionnel, la théorie de l'art que Proust prête au héros-narrateur coïncide dans bien des points avec ses propres revendications esthétiques et avec les principes mis en œuvre dans et par la *Recherche*.

² G. Genette, « Le paratexte proustien », *Cahiers Marcel Proust* n. 14, *Études proustiennes* n. 6, Paris, Gallimard, 1987, p. 14-18. Genette différencie le « paratexte officieux public », composé d'interviews ou de textes « plus ou moins télégués par l'auteur », dont la fonction s'apparente à celle d'un avertissement au lecteur, du « paratexte officieux intime », représenté essentiellement par la correspondance.

³ Dans l'interview au *Temps*, la sentence apparaît légèrement modifiée dans sa forme, le fond restant pourtant inchangé : « 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, [...] » (EA, 559).

⁴ Dans la préface à sa traduction de la Bible d'Amiens, Proust fustige son maître en affirmant qu'il paraît « balancer ses phrases en un équilibre qui semble imposer à la pensée une ordonnance symétrique plutôt que de le recevoir d'elle [...] », voir M. Proust, *La Bible d'Amiens*, Mercure de France, 1904, p. 85.

⁵ Lettre à L. Hauser, *Corr.*, t. XVIII, p. 212.

le style « n'est pas séparable de la pensée ou de l'impression »⁶, voire il en constitue le corps, la substance matérielle par où celles-ci existent.

Cependant, si l'on adopte un point de vue plus neutre sur la question du style, en dehors des prises de positions spécifiques de Proust à ce sujet, et que l'on envisage alors cette « technique » si décriée d'une façon plus large, en tant qu'agencement marquant, hors-norme, des matériaux mis à disposition par la langue, ou – plus étroitement – comme l'utilisation individuelle des procédés que la rhétorique a classés sous le nom de figures et qui donnent lieu aux configurations saillantes qui caractérisent la langue littéraire, les formes et les structures par lesquelles le style se manifeste et contribue à la réalisation du projet esthétique de l'écrivain, il nous paraît bien plus difficile de prendre la sentence du *Temps retrouvé* pour argent comptant et de l'accepter sans broncher. En effet, n'importe quelle page de la *Recherche* est, incontestablement, un pur distillé de technique, la preuve d'une maîtrise et d'une sensibilité linguistique inouïes. Chaque phrase fait l'objet d'un polissage, d'un travail de perfectionnement acharné et conscient (les cahiers de brouillon et leurs ratures en témoignent) qui s'applique à la fois sur le plan des sonorités⁷, de la syntaxe et du lexique, et qui vise à mettre en œuvre l'idéal d'un style régi par le principe du « fondu », épaissi par plusieurs couches successives de ce fameux « verni des maîtres »⁸ qui fait « la substance transparente de nos minutes les meilleures » (EA, 309), transformé en une coulée harmonieuse où rien ne détonne ni se détache du fait perceptif ou intellectuel à restituer. Pour ne se tenir qu'au phénomène microstructural qui nous occupe dans le cadre de cette étude, les analyses conduites dans notre deuxième partie ont mis au jour l'investissement de moyens proprement techniques dont fait l'objet la comparaison, et dont l'antéposition ou la duplication du comparant, son étirement bien au-delà des limites habituelles, les liens syllephtiques noués entre le motif et les deux constituants nominaux, ou encore le placement de la figure en tête de phrase ou dans une pointe à valeur conclusive ne sont que les procédés les plus évidents et les plus fréquemment pratiqués par Proust.

Malgré ses protestations théoriques, l'écrivain – artisan de la langue mais aussi critique littéraire et stylisticien avant la lettre, traquant avec finesse les secrets ou les fautes d'écriture de ses devanciers et de ses contemporains – sait donc bien que la « technique » n'est nullement dissociable du style, et qu'elle en est au contraire le principe constitutif, le biais par lequel la « vision » personnelle et originale d'un artiste se fixe et s'extériorise en une forme intelligible, communicable : langage pour l'écrivain, couleurs et lumière pour le peintre, notes musicales pour le compositeur⁹. Qui plus est, l'on ne doit pas négliger que, dans le cas de Proust, la notion de « technique » assume aussi une acception plus ample, qui excède les problématiques et les enjeux liés à la facture du style ou aux rouages de l'écriture, et a partie liée avec la conception et la fabrication de l'œuvre d'art. L'étymologie du mot, renvoyant au grec *technè*, terme générique qui englobe toute forme de

⁶ Ibid.

⁷ Les travaux de Jean Milly ont mis en valeur de façon très précise cette composante plus que consciente, et très technique, du style proustien, voir surtout *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, op. cit.

⁸ *Corr.*, t. IV, p. 156.

⁹ Voir III, *PR*, 762 : « cet ineffable, qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? » et, de même, les remarques de Proust au sujet de Rembrandt et de la lumière spéciale où baignent ses toiles : « cette lumière où sont ses portraits et ses tableaux, c'est en quelque sorte le jour même de sa pensée, l'espèce de jour particulier dans lequel nous voyons les choses, au moment où nous pensons d'une façon originale. » EA, 660, nous soulignons.

savoir-faire, d'art envisagé dans un sens éminemment pratique, en tant que métier aboutissant à la production d'un objet, nous autorise en effet à élargir le champ d'observation de la phrase au texte, des trouvailles poétiques ponctuelles à la création globale du romancier, et à considérer également comme relevant de la technique déployée, et pleinement revendiquée par Proust, l'ensemble de procédés qui concourent à l'édification du cycle romanesque de la *Recherche*. Replacé dans la perspective de l'œuvre entière, le mot « technique » est alors moins à prendre en emploi absolu qu'il ne doit être associé à deux concepts particulièrement importants dans la pensée proustienne : la construction et la composition.

Ces notions-clés reviennent de façon récurrente sous la plume de l'écrivain, non seulement lorsqu'il s'exprime au sujet de sa propre création littéraire, mais aussi lorsque son regard critique se pose sur les œuvres d'autres auteurs. Dans un fragment datable de 1922, Proust écrit à propos de Dostoïevski que « son originalité n'est pas celle que Rivière dit, mais dans la composition » (EA, 645) ; de même, les romans de Tolstoï – autre romancier russe qui, cela n'est sans doute pas un hasard, a écrit des ouvrages de (très) longue haleine, « à large ouverture de compas » – ne représentent pas selon Proust une œuvre « d'observation mais de construction intellectuelle » (EA, 658). De manière plus générale, et en reprenant partiellement les remarques qu'il prête au narrateur au sujet du nouvel écrivain ayant conquis l'admiration du héros au détriment de Bergotte¹⁰, dans sa réponse à l'enquête d'Émile Henriot sur le romantisme et le classicisme Proust affirme que le coefficient d'innovation qui distingue les auteurs incompris de leur temps mais « dignes de devenir un jour classiques » (et qui le sont au fond déjà, à défaut d'être reconnus par le public) réside dans l'effort de composition qui guide leurs œuvres, dans une « sévère discipline » qui fait d'eux, avant toute chose, « des constructeurs », même si, note encore Proust, « justement parce que leur architecture est nouvelle, on reste longtemps sans la discerner. » (EA, 617)

C'est surtout dans cette précision conclusive, ayant l'apparence d'un constat neutre et impersonnel, que l'on reconnaît à quel point l'activité de lecture et d'analyse des productions littéraires autres que la sienne offre à Proust l'occasion (sinon le prétexte) pour opérer un retour autoréflexif sur sa propre pratique d'écrivain, pour mettre en exergue – par le truchement d'autres œuvres et derrière l'écran protecteur de remarques d'allure généralisante – des points d'esthétique qui lui tiennent particulièrement à cœur et qui forment les préalables de sa propre entreprise littéraire. On peut affirmer en effet que les problématiques ayant trait à la composition, à la structuration interne du roman, fonctionnent comme un filtre, une sorte de prisme qui informe le regard de Proust lecteur/critique ; elles constituent un critère d'appréciation (ou de dépréciation) primordial, émanant de l'une des découvertes les plus enthousiasmantes et les plus riches de suites de son parcours d'écrivain, à savoir que ce qui faisait terriblement défaut à la matière fragmentaire, par moments éblouissante mais au fond informe de *Jean Santeuil* était, précisément, une forme, un principe d'agencement solide qui puisse servir de fil rouge entre les différents morceaux rédigés entre 1895 et 1899. Or, ce trait d'union, déjà présent peut-être, à l'état de latence, dans le roman avorté¹¹, s'affirme pleinement dans la *Recherche* et s'incarne dans « l'histoire

¹⁰ Voir II, CG, 622.

¹¹ En inscrivant *Jean Santeuil* dans la lignée du roman d'apprentissage, M. Bongiovanni-Bertini affirme en effet que « la massa degli episodi disparati che lo compongono è attraversata da un motivo dominante e centrale : il motivo della lenta maturazione di Jean, del processo attraverso il quale la sua sensibilità eccessiva e precoce cessa di contrapporsi rigidamente alla prosaica e modesta realtà della famiglia borghese in cui è nato, [...] » (« la masse des épisodes divers

d'une vocation », dans l'acheminement tortueux, jalonné de détours et d'erreurs, mais téléologiquement déterminé, d'un jeune homme vers la littérature. Cette nouvelle déclinaison du parcours classique d'apprentissage peut devenir un principe de composition, dans la mesure où elle comporte que, comme le résume Fraisse, « les épisodes se succéderaient selon le déroulement, toujours sous-jacent mais solidement conçu, d'un raisonnement – un raisonnement qui progresse de scène en scène, un nouvel épisode remettant en question ceux qui précèdent, une même situation permettant au contraire, par sa répétition, d'approfondir la réflexion dans une même direction. »¹²

Construire un roman en suivant un plan très concerté, architectural, qui s'appuie sur un réseau étroit de symétries et d'oppositions : voici la préoccupation centrale de Proust romancier, un idéal qui devient l'objet d'un travail minutieux, d'un déploiement de techniques et de procédés divers, ainsi que d'une abnégation qui tient de l'astreinte éthique et dicte à l'écrivain des obligations d'ordre moral. Car si la composition ne doit rien laisser au hasard, si chaque scène ou chaque personnage doit trouver dans une autre scène ou un autre personnage son égal et/ou son contraire, si les préparations doivent mener à autant de revirements et de révélations, tout cela ne doit pas moins demeurer invisible, incarner la philosophie et l'intention dogmatique de l'auteur sans pour autant l'étaler au grand jour. Cela reviendrait en effet à commettre une « grande indécatesse » (IV, *TR*, 461) aux yeux de Proust, qui avoue à Jacques Rivière avoir trouvé « plus probe et plus délicat comme artiste »¹³ de ne pas dévoiler d'emblée ses visées, et qui demande de façon pléonastique à Henri Gheon : « n'eût-il pas été grossier et trop simple de marquer d'avance pour le lecteur mon plan ? »¹⁴ La gageure est donc double, voire paradoxale : d'une part, le trajet du héros vers la vocation et une intrigue romanesque ainsi conçue requièrent la mise en œuvre d'un surplus de moyens techniques et sont régis par une tension constructive, un effort d'attention et de patience que Proust n'hésite pas à qualifier de sacrifice¹⁵; d'autre part, comme il l'explique aussi à Gide dans une lettre de 1914, le sacrifice doit aussi être compris comme une sorte de retenue, Proust mettant le même acharnement « à effacer les traces trop grossières de composition »¹⁶, à voiler sa démarche et à montrer sans dire ce qu'il avait lui-même mis longtemps à comprendre¹⁷.

qui le composent est parcourue par un motif dominant et central : celui de la lente maturation de Jean, du processus par lequel sa sensibilité outrée et précoce cesse de s'opposer rigidement à la réalité prosaïque et modeste de la famille bourgeoise dans laquelle il est né [...] », nous traduisons, voir M. Bongiovanni-Bertini, « Tempo dell'interiorità, tempo della storia : il modello del romanzo di formazione in *Jean Santeuil* », dans P. Amalfitano (dir.), *Il romanzo tra due secoli (1880-1918)*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 126). Dans sa préface à l'édition « Quarto » de Gallimard, Tadié affirme en revanche que le jeune Proust « est en train de forger sa technique, sans bien comprendre encore comment construire et raconter une histoire, et non pas seulement des instants poétiques, sans savoir comment passer du romantisme au romanesque. », J.-Y. Tadié, « Préface », *Jean Santeuil*, éd. citée, p. 30.

¹² L. Fraisse, « Émile Mâle et le secret perdu de la Recherche », *Marcel Proust aujourd'hui*, n. 1, 2003, p. 16.

¹³ *Corr.*, t. XVIII, p. 98-99.

¹⁴ *Ibid.*, t. XIII, p. 21.

¹⁵ Voir *ibid.*, t. XXI, p. 41 et les propos proleptiques du narrateur à la fin du *Temps retrouvé*, où résonne, malgré la transposition fictionnelle, tout le dépit de l'auteur : « L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. [...] Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. » (IV, *TR*, 617-618)

¹⁶ *Corr.*, t. XIII, p. 107.

¹⁷ Comme l'affirme sagement l'un des premiers éditeurs de Proust, Bernard de Fallois, « Proust avait mis près de quinze ans à découvrir les principales avenues de son œuvre, à en dresser la carte, à en assembler les parties. Il faudra le même temps à la critique – l'entre-deux-guerres – pour digérer l'œuvre de Proust. » Propos cités par J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust*, Armand Colin, 1971, p. 8.

Choix nécessaire, inexorable, mais très périlleux et qui ne fut pas initialement payé en retour¹⁸. Face aux critiques plutôt froides, pour ne pas dire franchement négatives, qui accueillirent le premier volume à sa parution, Proust se voit obligé de proclamer à plusieurs reprises auprès de ses correspondants sceptiques ou ignares que non seulement composition il y a, et même « très stricte »¹⁹, mais que celle-ci est « assez longue à discerner »²⁰ et « si complexe » qu'il en vient finalement à redouter « que personne ne le perçoive » et que le roman n'apparaisse que « comme une suite de digressions »²¹. Le désespoir, le sentiment d'incompréhension radicale et de découragement dont témoignent de nombreuses lettres des années 1913-1914 ont dû affecter l'écrivain en profondeur et laisser une empreinte durable si en 1920, un an après la consécration²² du prix Goncourt, Proust ressent encore le besoin de glisser un « exemple tout personnel » dans la conclusion de son étude sur Flaubert et de réaffirmer sa profession de foi constructiviste²³ contre tous ceux qui

méconnaissant la composition rigoureuse, bien que voilée (et peut-être plus difficilement discernable parce qu'elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d'un premier morceau, la cause et l'effet se trouvaient à un grand intervalle l'un de l'autre) crurent que [son] roman était un sorte de recueil de souvenirs, s'enchaînant selon les lois fortuites de l'association des idées. (EA, 598)

Rien de moins fortuit, et de plus technique, qu'une correspondance de causes et d'effets, qu'un *concerto* de symétries et d'échos semblables à ceux façonnés par les bâtisseurs de cathédrales du Moyen Âge²⁴, mais moins évidents, car séparés par « un grand intervalle » de temps – temps diégétique (dû à l'étalement de l'intrigue sur plusieurs décennies) et temps extradiégétique (n'oublions pas que, à cause de la guerre, six ans passèrent entre la publication de *Du côté de chez Swann* et la parution d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de quoi décourager même les lecteurs les plus perspicaces) – et, par conséquent, très difficiles à apercevoir. Difficiles, certes, mais pas impossibles, car si Proust est un maître du camouflage, il veille aussi à ne pas cacher complètement ses ressorts ; il brouille souvent les pistes mais livre aussi autant d'indices, d'appâts (ou d'appeaux) susceptibles d'éclairer par endroits la trame de sa vaste tapisserie.

¹⁸ Il suffit de lire quelques lignes du rapport de lecture confidentiel que Jacques Madeleine (pourtant renseigné sur quelques particularités de l'œuvre proustienne par la lettre de présentation qui accompagnait la dactylographie) rédigea pour l'éditeur Fasquelle pour avoir une idée de l'incompréhension – un mélange d'incrédulité et de stupeur – que ressentirent les premiers lecteurs de *Du côté de chez Swann* : « le personnage futur ne fait qu'y apparaître et sous le masque d'une apparence opposée à ce qu'il doit se révéler plus tard. Et comment saurait-on que c'est lui... Nul ne le devinera jamais ! [...] le malheur plus grave est que cette préparation ne prépare pas du tout, bien plus, ne fait même pas prévoir ce que la lettre apprend qui suivra [...] Même renseigné par elle, on se demande constamment : mais pourquoi tout cela ? Mais quel rapport ? Quoi ? Quoi enfin ? » cité par J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 10-11.

¹⁹ *Corr.*, t. XIV, p. 235.

²⁰ *Ibid.*, t. XXI, p. 41.

²¹ Ces trois dernières citations figurent toutes dans la même lettre, voir *ibid.*, t. XII, p. 92.

²² Consécration qui fut telle en termes de notoriété et de reconnaissance au sein du panorama littéraire de l'époque – le Goncourt faisant définitivement oublier l'image d'un Proust mondain et dilettante – mais qui ne signifia pas la fin des réserves de la part de nombreux critiques ; dans la *Revue de Paris* du 15 juillet 1920, Vandérem juge par exemple que « techniquement parlant, ils [les volumes de Proust] n'existent pas, sont construits en dépit de tout bon sens et de toutes règles – ni roman, ni mémoires, ni recueils de maximes – des hottes à souvenirs et à impressions plutôt que des livres. » (voir le compte rendu complet sur Gallica à la page <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k175665/f430.item.r=proust>).

²³ Nous faisons allusion au titre de l'ouvrage de S. Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.

²⁴ « [...] le romancier dogmatique reprend aux bâtisseurs de cathédrales l'idée de confier un message implicite aux symétries entre les épisodes, symétries qui deviennent, au fur et à mesure que s'élabore la construction, véritablement innombrables. » L. Fraisse, « Émile Mâle et le secret perdu de la Recherche », *art. cit.*, p. 24.

Et c'est précisément dans cet art savant d'occultation et de monstration que la comparaison s'avère une puissante alliée de l'écrivain et se voit chargée d'une fonction aussi essentielle qu'inédite. Loin de se cantonner à en exploiter les ressources illustratives ou explicatives que nous avons mis au jour dans la partie précédente de notre travail, Proust transforme la figure en un instrument précieux au service de sa pratique de constructeur, l'outil technique qui, grâce à sa structure binaire instaurant un rapport entre deux termes distincts, apparaît idéal pour orchestrer, de façon plus ou moins visible, des fils motiviques et des échos entre des parties éloignées du roman. Cet emploi *sui generis* de la comparaison dans le texte proustien s'observe à chaque fois que le comparant, au lieu d'ouvrir une brèche dans le monde fictionnel et d'y introduire un repère virtuel, décroché de l'espace-temps de la diégèse, convoque, en tant qu'équivalent illustratif ou explicatif du comparé, un épisode ou une situation prélevés à l'intérieur de l'environnement romanesque et retraçant une étape antérieure ou ultérieure du vécu du héros-narrateur. Du moment que les constituants du rapprochement s'inscrivent tous les deux dans le cadre posé par la fiction, sans qu'il se produise de ruptures référentielles entre les univers textuel et extratextuel, nous qualifierons cet ensemble assez vaste de comparaisons proustiennes d'« intra-diégétiques » ; dans les sections qui suivent, nous nous attacherons donc à illustrer leurs caractéristiques formelles et les enjeux, aussi bien narratifs qu'esthétiques, en vertu desquels elles assument un rôle de premier plan dans l'édification de l'œuvre cathédrale proustienne et se révèlent en outre le lieu d'une (auto)réflexion sur les deux thèmes-clé de la *Recherche* : la mémoire et le temps.

1.2 Grammaire des comparaisons intradiégétiques

Avant de procéder à la présentation et au commentaire des comparaisons intradiégétiques qui jalonnent le roman proustien, il convient tout d'abord d'illustrer les spécificités en vertu desquelles ces occurrences se distinguent des réalisations substantives ou phrastiques observées au cours de notre deuxième partie. Comme nous l'annoncions plus haut, l'élément différentiel fondamental qui rend ces configurations inassimilables aux autres exemples de comparaisons figuratives consiste en l'ancrage du comparant dans l'univers bâti par la diégèse ; cet aspect, lourd de conséquences, entraîne un bouleversement profond de la structure comparative telle que nous l'avons décrite tout au long de notre travail. La mise au point effectuée dans les chapitres consacrés à la forme linguistique de la comparaison avait en effet permis de postuler que la faculté d'un rapprochement introduit par *comme* de produire un effet d'image découlait essentiellement de deux préalables : l'appartenance des termes confrontés à des sphères sémantiques hétérogènes ; la dissymétrie référentielle qui caractérise la relation entre le comparé et le comparant, le premier étant actualisé, ancré dans la situation énonciative et pourvu d'existence dans le monde construit par le roman, le second relevant en revanche d'un ailleurs discursif et ayant le statut d'un élément virtuel, prélevé d'un domaine extérieur au texte²⁵.

Dans les cas que nous analysons ici, l'espace de disponibilité ouvert par le comparant accueille non pas des entités ou des situations extratextuelles, évoquées à travers un acte d'imagination et renvoyant à des savoirs partagés ou à l'expérience commune, mais des objets, des scènes ou épisodes issus de l'univers fictionnel

²⁵ Voir *supra*, I^e partie, chapitre I, § 1.1.

auquel appartient aussi le comparé. La dissymétrie référentielle au fondement de toute comparaison figurative se voit donc abolie et les deux termes du rapprochement placés sur un pied d'égalité, dotés d'un même degré de "réalité" et d'existence ; ceci à condition, bien sûr, d'admettre que la fiction littéraire construite par l'écrivain crée son propre univers de référence, et à tenir donc pour "réel" le monde échafaudé par le roman que nous sommes en train de lire. Autrement dit, la référence fonctionne en circuit fermé, sans que l'on sorte des confins de l'œuvre : les lecteurs perçoivent la représentation évoquée par le comparant comme actualisée et référentielle car elle s'enracine dans le parcours existentiel et expérientiel du héros proustien, et son interprétation s'opère non pas en puisant dans le bagage de savoirs extradiégétiques, mais en se rapportant à l'expérience de lecture et aux connaissances sur le texte accumulées au cours de celle-ci. Sans trop anticiper sur la suite de nos analyses, nous dirons pour l'instant que l'événement ou l'objet nouveau qui tient lieu de comparé, inconnu du héros et des lecteurs qui cheminent à ses côtés, est appréhendé et éclairci rétrospectivement par le narrateur à l'aide d'une analogie qui ne convoque ni la *doxa*, ni des vérités générales, mais fait appel aux matériaux de son propre vécu, qui est aussi, de façon indissociable, le vécu du texte. De ce fait, au lieu d'introduire une fracture entre texte et hors-texte – fracture qui dans les autres comparaisons examinées faisait émerger la distance entre le plan des événements traversés par le héros et celui des événements ressaisis et commentés par le narrateur – le comparant ne sort pas de l'enclave diégétique et contribue au contraire à la resserrer, à renforcer la crédibilité du monde fictionnel comme domaine de référence auto-suffisant et autonome. L'exemple que nous donnons ci-après en guise d'illustration, et qui fera l'objet d'un commentaire détaillé à un stade ultérieur de notre analyse, permet déjà de constater le changement d'horizon qui se produit dans le fonctionnement de l'analogie, puisque la déception causée au héros par la vue de la Raspelière est expliquée à travers le souvenir personnel de la déception éprouvée autrefois en écoutant la Berma :

Cette supériorité que leur amour-propre leur faisait attribuer à la Raspelière justifia à leurs yeux mon enthousiasme qui, sans cela, les eût agacés un peu, à cause des déceptions qu'il comportait (comme celles que l'audition de la Berma m'avait jadis causées) et dont je leur faisais l'aveu sincère. (III, *SG*, 298)

De cette homogénéité référentielle résulte, en outre, une continuité apparente entre les plans énonciatifs et spatio-temporels, observable notamment au niveau des marques de la subjectivité – les pronoms et les déterminants possessifs à la première personne du singulier remplacent dans le comparant les articles indéfinis et les sujets génériques (*on*) ou pluriels (*nous*) – et des temps verbaux des deux termes mis en rapport. Si, dans la plupart des réalisations phrastiques examinées, le décrochage référentiel qui intervient entre le comparé et le comparant se manifeste dans le passage abrupt d'un temps du passé (imparfait ou passé simple) au présent achronique, temps qui confère une nuance d'abstraction et d'itération aux repères évoqués, ici le(s) verbe(s) qui apparaissent à droite du relateur *comme* sont généralement conjugués au passé. Tantôt, ceux-ci maintiennent le même temps que le verbe du comparé, tantôt ils figurent à un temps susceptible de marquer l'antériorité ou la postériorité de l'événement par rapport au moment de l'énonciation, même si nous verrons que dans les cas de comparaisons intradiégétiques implicites le présent atemporel s'avère nécessaire pour revêtir le comparant d'un air de fausse généralité et pour gommer son ancrage effectif dans la diégèse.

Les deux traits que nous venons d'illustrer – l'abolition de la dissymétrie référentielle qui préside à la relation entre les deux constituants du rapprochement, et l'appartenance de la scène évoquée par le comparant au même espace-temps que le comparé, signalée par les verbes au passé – permettent de mesurer les altérations qui touchent au cadre grammatical de la comparaison, et d'apprécier également le caractère tout à fait spécifique de ces configurations. Leur mise en relief préliminaire ne suffit pas pourtant pour élucider la fonction et l'incidence que les comparaisons intradiégétiques ont dans le texte proustien, et n'éclaire pas non plus en quelle mesure la figure participe de la technique de composition et d'orchestration du roman. Or, le fait que le comparant est prélevé de l'environnement romanesque et coïncide, de manière plus ou moins évidente, avec une portion de l'histoire racontée, comporte que la démarche cognitive et herméneutique accomplie par le biais de la comparaison s'appuie sur la mise en rapport analogique d'un sentiment ou d'un événement que le héros vit pour la première fois, avec un moment antérieur ou ultérieur de son existence, soit, pour nous lecteurs, avec un épisode du récit du narrateur que nous avons déjà lu ou que nous lirons. Ceci suggère alors que les réalisations intradiégétiques, en sus de la valeur explicative et illustrative propre à toute comparaison, se chargent aussi d'une dimension temporelle et créent un entrelacs de relations entre passé, présent et futur qui se matérialise dans l'empan d'ordinaire achronique du *comme*. Outre un mode d'appréhension du réel, pour le narrateur proustien l'analogie s'avère alors un principe de structuration du vécu, ainsi que du texte dans lequel il est censé le retracer et dont l'auteur Marcel Proust tient en réalité les ficelles. Elle en vient donc à jouer un rôle important dans la construction et dans la mise en place de ce que la narratologie appelle l'ordre du récit, soit « l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif [confronté] à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »²⁶, disposition qui, dans la quasi-totalité des productions romanesques, engendre des phénomènes de discordance et des décalages désignés sous le nom d'anachronies²⁷ narratives.

Du moment que le statut intradiégétique du comparant se reconnaît à ce que le repère évoqué reproduit ou anticipe un fragment de matière romanesque, en opérant donc un saut en avant ou en arrière par rapport au point de l'histoire où apparaît la comparaison, on peut affirmer que celle-ci réalisera l'une des deux formes d'anachronies répertoriées d'abord dans les travaux pionniers d'Eberhardt Lämmert²⁸, et systématisées ensuite dans le panorama français par Gérard Genette : les analepses et les prolepses. Sans nous départir de l'approche stylistique qui est au fondement de notre étude, l'analyse des exemples relevant de cette variante particulière de comparaison ne peut faire l'économie des assises terminologiques et de l'arsenal conceptuel mis à

²⁶ G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 78-79. Nous rappelons par souci de complétude la différence fondamentale que le narratologue théorise entre les « trois aspects de la réalité narrative » : l'histoire est « le signifié ou contenu narratif », soit ce qui est raconté, la diégèse ; le récit est le « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » ; la narration, enfin, est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » *Ibid.*, p. 72.

²⁷ Terme qui a été forgé par Gérard Genette, *ibid.*

²⁸ Voir E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955. Le poéticien allemand utilise les termes de « Rückwendung » et de « Vorausdeutung » pour désigner respectivement les formes de rétrospection et d'anticipation, lesquelles sont réparties en plusieurs sous-classes : « aufbauende/auflösende Rückwendungen », « Rückschritte », « Rückblicke », soit différents types d'analepses distingués en fonction de leur positionnement et de leur rôle par rapport au récit premier, ou encore des « zukunfts gewisse oder -ungewisse Vorausdeutungen », soit des prolepses dessinant un futur certain ou incertain. Cette taxinomie très fine, permettant de reconnaître des distinctions intéressantes dans les catégories génériques d'analepse et de prolepse, ne sera pas reprise par Genette.

disposition par la narratologie d'inspiration structuraliste, dont nous allons maintenant rappeler les définitions auxquelles nous aurons recours dans le cadre de ce chapitre. Malgré les quelques quarante ans qui se sont écoulés depuis la parution du premier *Discours du récit*, le choix de nous appuyer sur les catégories théoriques d'analepse et de prolepse, telles qu'elles ont été proposées et détaillées par Genette, nous a paru incontournable. Non seulement elles se sont avérées opératoires et idoines pour l'observation des phénomènes comparatifs recensés dans le corpus proustien ; elles remportent encore, en outre, un large consensus dans le domaine des études littéraires, comme le prouve aussi le fait que, au jour d'aujourd'hui, elles n'ont jamais été soumises à des révisions ou à des critiques importantes²⁹, contrairement à d'autres piliers du système genettien, par exemple le traitement du narrateur ou des aspects liés au mode et à la focalisation, qui ont été reconsidérés, voire contestés par des spécialistes dans des temps plus récents³⁰.

Les analepses et les prolepses constituent des réalisations typiques d'anachronies narratives, expédients techniques qui sont présents dans la tradition littéraire occidentale au moins depuis Homère et qui connaissent une première formulation théorique avec la distinction horatienne entre *ordo naturalis* et *ordo artificialis*³¹. Il est bien connu que, si nous décidons par convention d'appeler $T0_h$ le point de la chaîne chronologique atteint par l'histoire au moment où apparaît le segment anachronique, l'analepse désignera toute « manœuvre narrative » débouchant sur une « évocation après-coup d'un événement antérieur »³², soit située à un point $T-1_h$ par rapport à ce point $T0_h$ où l'histoire s'est interrompue pour laisser place au récit rétrospectif de l'épisode, alors que la prolepse dessine un mouvement égal et contraire, qui consiste à « raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur »³³, situé donc à un niveau $T+1_h$. En d'autres termes, l'analepse se produit au moyen de l'interpolation, plus ou moins attendue, dans la syntaxe narrative d'un fragment de passé, lequel peut correspondre à un contenu déjà relaté et faisant l'objet d'une reprise, ou bien révéler un aspect initialement omis, et ressaisi *a posteriori*. La prolepse, quant à elle, marque toujours une anticipation, l'histoire étant, pour ainsi dire, prise de vitesse par le récit, qui opère un bond dans l'avenir et annonce avant l'heure « ce qui reste à dire ou à écrire »³⁴.

Avant de proposer une typologie des analepses et des prolepses et de détailler les sous-classes qui la composent, Genette attire l'attention sur deux paramètres qu'il convient de prendre en compte lorsqu'on s'attache à étudier les anachronies d'un récit. Ceux-ci ont trait, d'une part, à la distance temporelle – envisagée

²⁹ Comme l'a noté aussi Guillaume Perrier dans son ouvrage récent sur la mémoire du lecteur proustien (*La Mémoire du lecteur : essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Classiques Garnier, 2011) où il est beaucoup question d'analepses, « cette notion n'a fait l'objet d'aucune étude spécifique, ni dans le champ de la critique proustienne, ni dans le champ de la narratologie », ce qui nous autorise pleinement à puiser à la source, au demeurant très fréquentée, des travaux de Genette.

³⁰ Voir à ce propos S. Patron, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009 ; Id., *La Mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015 ; A. Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

³¹ L'*ordo naturalis* est la reproduction des événements racontés suivant l'ordre chronologique, alors que l'*ordo artificialis* marque une inversion de la séquence chronologique, et prévoit selon Horace une réorganisation déviante des épisodes narratifs visible dans le début de l'histoire *in medias res* et le silence à propos des événements qui le précèdent, dans les omissions narratives et le mélange d'éléments factuels et fictionnels. Pour plus de détails, voir U. Ernst, « Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens », dans R. Zymner (dir.), *Erzählte Welt – Welt des Erzählens, Festschrift für Dietrich Weber*, Köln, Edition Chora, 2000, p. 180.

³² G. Genette, *op. cit.*, p. 82.

³³ Ibid.

³⁴ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p. 80.

naturellement à partir de la chronologie interne à l'histoire racontée – qui sépare le moment actuel, le “présent” des événements où s'insère la portion narrative discordante, de l'époque à laquelle remontent les faits évoqués dans l'analepse ou dans la prolepse, intervalle que le narratologue appelle « portée », et, d'autre part, à la « durée d'histoire plus ou moins longue » couverte par l'anachronie, c'est-à-dire le laps de temps sur lequel s'étendent les circonstances passées ou futures mentionnées³⁵. Or, dans le cas des comparaisons intradiégétiques ce dernier critère apparaît moins décisif. Étant donné que l'analepse ou la prolepse coïncident avec le second terme d'une analogie à caractère illustratif ou démonstratif, et trouvent place dans l'espace somme toute limité du comparant, il va de soi que le récit rétrospectif ou prospectif se présente toujours sous une forme succincte et synthétique, proche du renvoi ou de l'allusion brève ; contrairement aux manifestations traditionnelles, où l'anachronie met proprement en pause le récit premier et s'étale sur plusieurs pages, le comparant intradiégétique n'atteint jamais un degré de développement étendu et une amplitude significative.

Nous verrons en revanche que la portée du rappel ou de l'annonce contenus dans nos comparaisons est non seulement possible à déterminer – elle peut couvrir une portion assez ample de temps, ou au contraire apparaître très réduite, le moment actuel et le moment antérieur/ultérieur représenté par le comparant allant presque se rejoindre ; elle constitue surtout un facteur très important, sinon une véritable pierre de touche, pour mesurer l'apport de ces configurations comparatives à une technique de composition dont l'originalité et l'ingéniosité résident pour Proust, comme nous l'expliquions plus haut, dans le tissage de parallèles imprévisibles, dans la modulation de résonances et d'échos entre des scènes à la fois différentes et similaires, éloignées par un intervalle très long de temps vécu, et de pages écrites. En outre, il apparaîtra au fil de nos analyses que, plus la portée augmente, et donc plus le moment remémoré ou anticipé est loin de l'instant où vient se placer son évocation, plus le repérage de l'épisode originel est incertain, noyé qu'il est au milieu d'une ample série d'événements corollaires ; la reconnaissance de la valeur analeptique ou proleptique du comparant dépendra alors, pour une large part, de la perspicacité et de la mémoire contextuelle du lecteur, point capital sur lequel nous reviendrons.

Par-delà ces définitions bien connues, constituant désormais les premiers rudiments dans l'analyse des récits, et par-delà aussi la distinction préalable que Genette pose entre la nature externe ou interne des phénomènes anachroniques – distinction qui n'est pas significative dans le cadre de notre analyse, puisque le « champ temporel » des anachronies qui apparaissent dans les comparaisons intradiégétiques demeure toujours compris dans celui qui s'ouvre avec le début de la *Recherche*³⁶ – il s'avère intéressant d'observer de plus près l'appareil taxinomique et conceptuel que Genette déploie dans les deux sections consacrées aux analepses et aux prolepses, où sont établies des sous-classes moins souvent citées, mais très fécondes pour notre propos. En considérant comme facteur discriminant le degré d'informativité et de “nouveau” du segment rétrospectif,

³⁵ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 89-90. Le narratologue explique la distinction entre portée et amplitude en recourant à l'exemple célèbre de la cicatrice dans l'*Odyssée*, analepse qui évoque un épisode de l'adolescence d'Ulysse et qui a une portée de plusieurs dizaines d'années, alors que son amplitude, soit la durée couverte par l'histoire, est égale à quelques jours.

³⁶ Une anachronie est externe lorsque les faits qui y sont racontés ont eu lieu à une époque qui précède le point de départ temporel du récit premier ; c'est, par exemple, le cas du récit d'*Un amour de Swann* par rapport au début de la *Recherche*. Elle est interne, en revanche, lorsque l'épisode antécédent, ou postérieur, évoqué demeure à l'intérieur du champ temporel du récit premier. Voir G. Genette, *ibid.*, p. 90-91 et 106-107.

le narratologue s'applique d'abord à différencier les analepses complétives des rappels itératifs. S'il est vrai que dans les deux cas la dynamique esquissée équivaut à un retour du récit sur ses pas, seule l'analepse complétive apporte des renseignements complémentaires et introduit des contenus narratifs inédits, car elle relate des épisodes antérieurs passés, délibérément ou involontairement, sous silence, et vient ainsi combler une lacune, une béance plus ou moins flagrantes dans la trame du texte. Le rappel itératif se borne au contraire à reprendre, de façon littérale ou approximative, sous forme d'allusion, des fragments diégétiques qui ont déjà fait leur apparition au cours de la narration, si bien qu'à ces occasions le saut en arrière se produit, si l'on veut, sur deux plans à la fois, à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse, le contenu ressaisi étant antérieur par rapport à la succession chronologique des événements dans l'histoire, mais aussi par rapport au déroulement progressif de la lecture. Autrement dit, ce qui est « passé », au sens proprement temporel du mot, au sein de l'histoire racontée relève aussi du passé de la lecture et de l'individu engagé dans celle-ci ; comme le souligne Malcom Bowie à propos du roman de Proust, « present reading time is haunted by reading times past »³⁷.

Semblablement, une prolepse complétive vient combler par anticipation des vides qui apparaîtront dans la suite du récit ; elle annonce, ou mentionne allusivement, des événements qui ne seront repris ou développés à aucun moment du texte, alors que – pour paradoxal que cela puisse paraître – il existe aussi des prolepses répétitives, soit des anticipations ou des « amorçages », pour utiliser un terme proustien, qui esquissent brièvement, et donc répètent, des faits allant nourrir des séquences narratives ultérieures, qui trouveront leur place assignée au bon endroit et « en son temps »³⁸. Ce stratagème contribue, dans les cas les plus voyants, à ménager un effet d'attente et, comme nous le verrons, à rendre patent le dédoublement des voix inhérent au *je* de la *Recherche*, à approfondir l'écart tantôt net, tantôt imperceptible, entre les deux instances que Jauss appelle le « erinnertes Ich » (le *je* dont on se souvient) et le « erinnerndes Ich » (le *je* qui se souvient)³⁹.

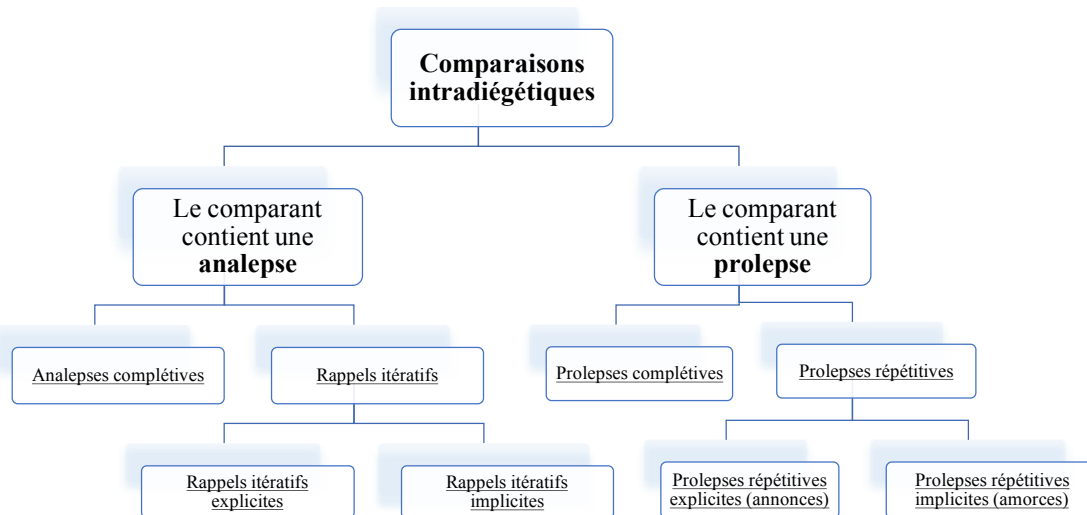
Ces subtilités taxinomiques paraîtront sans doute un peu arides, sinon oiseuses à d'aucuns, mais nous avons cru bon de les rappeler car les comparaisons intradiégétiques proustiennes réalisent tour à tour chacun des cas de figure illustrés ci-dessus. Notre commentaire s'articulera donc en suivant les sous-catégories d'analepses et de prolepses répertoriées par Genette, lesquelles s'avèrent précieuses pour bien distinguer la nature et la visée du renvoi à la diégèse qui prend corps dans le comparant, et pour interpréter correctement les implications d'une analogie faisant appel à un contenu inédit – ce qui dote donc le rapprochement d'une valeur informative supplémentaire –, ou bien reprenant des épisodes représentés dans le récit premier, et qu'il s'agira d'identifier en tenant compte de l'architecture temporelle complexe que Proust dresse dans son roman. Cependant, le recensement préliminaire des occurrences susceptibles de constituer un corpus de comparaisons intradiégétiques nous a convaincue de la nécessité de prendre en compte, plus que ne le fait Genette dans son

³⁷ « Le temps présent de la lecture est hantée par la lecture des temps passés », M. Bowie, *Proust among the stars*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 42.

³⁸ Dans les brouillons de Proust l'on rencontre très souvent des notes, voire des avertissements du type : « mettre en son temps », « dire en son temps », expressions qui se chargent d'une nuance spatio-temporelle, car elles signifient à la fois « le moment venu » (dans la suite chronologique) et « au bon endroit » (dans le plan du roman). Elles témoignent donc du contrôle que l'écrivain exerce sur une construction en train de se faire et qui peut certes changer, être même bouleversée, mais dont l'idée globale est toujours présente à l'esprit du créateur.

³⁹ Voir H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu : Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Heidelberg, Carl Winter, 1955, *passim*.

exposé, la nature explicite ou implicite des renvois analeptiques et des anticipations qui se profilent dans le noyau comparant. Nous verrons en effet que, dans certains cas, Proust vise à faciliter la reconnaissance de l'événement passé ou futur qui sert de point de repère explicatif à travers une combinaison d'indices grammaticaux, lexicaux ou thématiques très évocateurs, y compris pour les lecteurs débutants, alors que dans d'autres réalisations la référence diégétique est voilée, camouflée sous une patine généralisante, et pouvant dès lors échapper même aux regards les plus pénétrants. Voici alors la cartographie complète des comparaisons intradiégétiques du roman proustien :



Les préalables théoriques que nous venons de poser permettent donc d'affirmer que seules les comparaisons où le renvoi à la diégèse, sous forme de rappel du passé ou d'anticipation du futur, se situe dans la subordonnée introduite par *comme* et constitue l'équivalent auquel la situation actuelle se voit assimilée, sur la base de certains traits communs reconnus par le narrateur, ou par le héros lui-même⁴⁰, peuvent être qualifiées d'intradiégétiques et seront analysées dans ce chapitre. Nous n'avons pas retenu, en revanche, les occurrences où le rapprochement, bien qu'inscrit dans un contexte à valeur analeptique ou proleptique et exerçant assurément une fonction cohésive, n'opère pas lui-même une ouverture vers un moment antérieur ou ultérieur de l'histoire, le comparant demeurant en l'occurrence désactualisé et extérieur à l'univers référentiel établi par le roman ; pour les mêmes raisons, nous avons exclu du corpus les passages où l'évocation anachronique contient une comparaison qui mobilise des constituants identiques à ceux du morceau antécédent, comme il arrive dans ce rappel où le héros ravive, en des termes exacts, quoique synthétiques, le souvenir de la grande imagerie sous-marine de l'Opéra, qui figure dans *Le Côté de Guermantes* :

[...] je pensai que c'était sans doute dans cette même baignoire où je l'avais vue la première fois et qui m'avait semblé alors inaccessible comme le royaume sous-marin des Néréides. (IV, *AD*, 169)⁴¹

⁴⁰ Nous reviendrons plus loin sur la question épineuse de l'instance narrative à laquelle on doit attribuer l'élaboration des analogies intradiégétiques, voir *infra*, p. 587-588.

⁴¹ Pour l'antécédent auquel se réfère le narrateur ici, se reporter à II, *CG*, 339-341. Un autre exemple intéressant, qui ne réalise pas tout à fait une comparaison intradiégétique, concerne la dernière évocation d'Albertine, réduite désormais à l'état de fantôme inconsistant, et dont le pâle souvenir qui subsiste dans l'esprit du héros qui nous ramène, par une sorte

Avant de passer au commentaire des diverses sous-classes d'occurrences, il nous reste encore deux aspects d'ordre théorique à signaler, qui se sont profilés dès la phase initiale d'établissement du corpus, et qui seront abordés ici en guise de prémisses, hypothèses préliminaires ou pistes interprétatives que nous nous réservons d'approfondir au cours de l'analyse. Un premier point concerne la localisation des exemples sur l'ensemble des sept tomes de la *Recherche*. Puisque les comparants à valeur analeptique, qu'ils soient explicites ou implicites, ouvrent toujours sur un pan du passé de l'histoire et du texte, on peut s'attendre à ce qu'ils seront plus nombreux, et leur portée croissante, au fur et à mesure que le récit s'éloigne de son début confondant, où l'on voit se superposer plusieurs lieux et plusieurs strates temporelles dans les nuits insomniaques du « sujet intermédiaire »⁴², et que l'on suit le héros s'avancer dans l'acheminement inconscient qui mène enfin vers les épiphanies du *Temps retrouvé*, selon un ordre chronologique rétabli, et accumuler ces expériences de vie qui seront ressaisies dans l'acte de mise en rapport analogique. C'est plus particulièrement dans les derniers tomes du roman, marqués par un effort analytique grandissant, mu d'abord par la jalousie et puis par le deuil, que l'activité mémorielle du héros-narrateur devient plus insistante et que l'on rencontrera donc une forte concentration de rappels analogiques⁴³ ; nous n'irons pas pourtant jusqu'à élever ces remarques en règle systématique, du moment que la complexité de l'architecture temporelle du roman proustien autorise la présence de quelques comparaisons intradiégétiques analeptiques déjà dans les deux premiers volumes du cycle.

De façon spéculaire, les rapprochements qui donnent lieu à des prolepses, pierres d'attente plus ou moins explicites, laissant entrevoir les directions possibles que va prendre l'intrigue et créant des attentes que la suite viendra satisfaire ou décevoir, seront en principe plus abondantes dans les sections liminaires, là où Proust pose peu à peu, tout en ayant soin de les occulter, les fondations de son roman, et se raréfieront en revanche à mesure que le récit progresse vers son épilogue. Toujours dans la perspective technique et constructive dont émanent à notre avis les comparaisons intradiégétiques proustiennes, et sans vouloir nous engager dans un examen poussé des avant-textes, nous nous sommes en outre rendu compte de la nécessité d'interroger le dossier génétique de tel ou tel exemple analysé. Ce détour est utile car il permet d'établir si la mention analeptique ou proleptique tenant lieu de comparant a fait l'objet d'un ajout tardif, d'une modification

de boucle, à l'époque première apparition à Balbec : « il y avait une autre forme vivante que j'avais vue pour la première fois sur la plage de Balbec et qui maintenant n'existait non plus qu'à l'état de souvenir, c'était Albertine, foulant le sable, ce premier soir, indifférente à tous, et marine **comme** une mouette » (IV, TR, 426). Le même comparant, « mouette », figurant par deux fois dans l'antériorité du récit (II, *JF*, 146 et III, *PR*, 678), il est indéniable que ces exemples resserrent les mailles des filets de la composition, mais ils œuvrent surtout à un niveau micro-contextuel, limité en ce cas-ci à la structuration cohérente du portrait du personnage entouré de son cadre géographique.

⁴² Voici résumées les stratifications narratives et oscillations spatio-temporelles qui structurent le premier volume de la *Recherche* : la rêverie des chambres, l'évocation d'abord partielle, puis intégrale de Combray par le biais de la madeleine, le saut dans la pré-histoire avec l'analepse externe d'*Un amour de Swann*, le retour inopiné à une époque récente, proche du présent de l'énonciation, avec le souvenir (ana-)proleptique de la chambre de Balbec qui ouvre *Nom de Pays : le nom* et pour finit la conclusion désabusée du Bois de Boulogne. Nous renvoyons à l'analyse ponctuelle de Genette (*op. cit.*, p. 85-89) qui reconstruit la chronologie bouleversée du premier volume en isolant les différents segments temporels.

⁴³ Nous reprenons ici la désignation forgée par G. Perrier (voir *La mémoire du lecteur*, *op. cit.*, p. 83), qui leur fait pourtant un sort assez limité, alors qu'il s'agit à notre avis d'un élément de structuration formelle incontournable chez Proust ; on regrettera, en outre, que son analyse des rappels itératif soit limitée aux deux derniers tomes du roman, alors que la *Recherche* entière est constellée d'analepses et prolepses et se structure aussi grâce à d'innombrables symétries éparpillées sur l'ensemble des sept tomes.

intervenue dans les dernières dactylographies ou dans les placards d'épreuves – ce qui témoignerait d'une illumination après-coup de la part de Proust, s'avisant au dernier instant de la nécessité d'un fil supplémentaire pour resserrer la trame de sa tapisserie géante⁴⁴ et pour cimenter ainsi la construction globale – ou bien si elle figure déjà dans les brouillons ou dans les cahiers de mise au net et relève alors d'un balisage préalable, de l'intention d'établir des correspondances entre des scènes qui souvent n'ont pas encore de place définitive dans la trame romanesque.

Nous voudrions revenir en outre sur un point dont nous n'avons peut-être pas assez souligné l'importance au moment de rappeler les traits définitoires et les sous-classes d'anachronies narratives, à savoir que les analepses et les prolepses, et plus particulièrement les formes itératives de renvois ou d'anticipations, s'articulent autour d'une relation binaire et vectorielle entre deux termes, qui marquent aussi deux positions dans le temps. La représentation rétrospective ou prospective, soit le segment narratif que Genette appelle le « récit temporellement second »⁴⁵ et qui réalise dans le texte l'analepse ou la prolepse, n'est en effet que l'écho, ou le double synthétique, de son homologue dans le récit premier, c'est-à-dire l'épisode ou l'expérience originelle qui est répétée ou préfigurée à un moment "indu" et va assumer ensuite aux yeux des lecteurs le statut signifiant d'antécédent dans le passé ou de subséquent dans le futur. De ce fait, l'identification et l'existence même d'une anachronie sont subordonnées au repérage de l'autre pôle de la référence dans la ligne principale du récit, ainsi que de la recomposition, de la part du lecteur, de ce binarisme, qui représente à notre avis la mise en œuvre textuelle de ce que Proust se plaît à définir (et à défendre dans ses lettres) la « large ouverture de compas » de sa composition. Le moment remémoré, ou anticipé dans l'actualité de la narration, et son correspondant dans le passé ou dans le futur, incarnent en effet les deux branches du compas entre lesquelles l'écrivain-géomètre de la *Recherche* enferme, et rend donc sensible, la courbe du Temps, quatrième dimension qui s'invite dans l'espace généralement achronique circonscrit par le *comme* et vient conférer à l'acte cognitif de l'analogie une épaisseur inédite ; celle-ci a partie liée avec la mémoire du sujet et constitue la mise en œuvre concrète d'une amère découverte, que le personnage proustien formule très tôt en ces termes : « je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois. » (I, *JF*, 473)

Qui plus est, cette structuration binaire, tantôt achevée, tantôt boiteuse⁴⁶, propre aux anachronies narratives, venant d'ailleurs doubler le binarisme constitutif de la comparaison (un comparé étant en l'occurrence confronté à un comparant qui est membre à son tour d'un couple d'épisodes symétriques) n'est pas sans rappeler la configuration poétique en deux temps qui informe les réminiscences involontaires. D'après Geneviève Henrot, les épiphanies de la mémoire mettent en relation un « objet-source » et une « sensation-

⁴⁴ L'image de la tapisserie revient souvent dans le paratexte proustien, toujours en relation avec la longueur du roman et les contraintes éditoriales : « Or, y a-t-il entre un volume de cinq cent vingt à cinq cent cinquante pages et un volume de six cent soixante une différence pour le lecteur qui vaille de couper un tableau, de déchirer une tapisserie ? » (propos cité par L. de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*, Gallimard, 1969, p. 57); « Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper. » (EA, 557).

⁴⁵ G. Genette, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ Comme nous le verrons à l'instant dans quelques exemples de comparant qui réalisent une analepse complétive, chez Proust le pôle de la référence dans le récit premier n'est pas toujours repérable, l'épisode rappelé ayant été "englouti" dans une ellipse qui peut être le fruit des nombreux changements et réaménagements intervenus au cours des longues années de rédaction, ou bien d'une volonté délibérée de la part de l'écrivain de laisser certaines amorces dans l'ombre, ou en suspens.

amorce »⁴⁷, autrement dit l'impression éprouvée jadis, souvent camouflée ou escamotée par Proust – et qui correspondrait dans notre cas à l'épisode antérieur ou ultérieur⁴⁸ relaté dans le récit premier – et la sensation actuelle qui en ressuscite le souvenir (soit, pour nous, le contenu de l'analepse ou de la prolepse), en provoquant une convergence, un empiètement aussi inattendu que miraculeux du passé sur le présent. *Mutatis mutandis*, dans les comparaisons intradiégétiques nous assistons à une même annulation de la distance spatio-temporelle et à un même télescopage du passé, ravivé par le comparant, sur le présent, lequel coïncide avec le comparé du rapprochement, juxtaposés, dans et par le *comme*, dans un « effet d'ubiquité »⁴⁹ qui serre en une seule étreinte des époques lointaines de la vie du héros-narrateur, ainsi que des points distants du récit.

Cependant, les résonances évidentes entre les deux expériences de remémoration⁵⁰ ne doivent pas faire oublier la différence capitale qui interdit de les assimiler ou de les réduire l'une à l'autre. Si dans les réminiscences involontaires la surimpression des deux époques est le fruit d'un moment de grâce aussi éblouissant que fortuit, de la révélation d'une essence commune au présent et au passé par l'entremise d'une sensation qui n'a pas été sollicitée par le sujet, la mise en rapport analogique de deux moments distincts du vécu constitue en revanche un geste cognitif conscient et tout à fait volontaire. Le héros-narrateur l'accomplit au cours d'une activité de compréhension et d'interprétation des données nouvelles filtrées par le prisme de données connues⁵¹ ; ce geste découle donc d'une « synthèse active »⁵², de la reconnaissance, aussi bien affective qu'intellectuelle, d'un soubassement commun à l'événement actuel et à un événement passé ou futur qui sert de pierre de touche, de ces « associations matérielles [...] qui s'attirent l'une à l'autre se soudent, font la chaîne » (I, *CS, Esquisse LXIII*, p. 862) dans la mémoire. Sans oublier évidemment que la démarche cognitive et herméneutique dont le personnage romanesque est le support dans la fiction reflète et révèle, en dehors de la diégèse, la stratégie architecturale du constructeur Proust, qui tient les ficelles de son roman et en orchestre les motifs de façon à ce qu'ils se disposent selon la forme d'un « croisillon », figure qui « établit des

⁴⁷ Voir G. Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, Cleup, 1991, p. 15.

⁴⁸ Afin d'éviter tout malentendu, nous anticiperons ici que le foyer de la prolepse est toujours le narrateur, car il est la seule instance à bénéficier d'une vue globale sur son existence ; en d'autres termes, ce qui est anticipation du futur pour les lecteurs cheminant à côté du héros, relève en réalité déjà du passé pour le narrateur qui prend en charge le récit. Voir *infra*, § 1.4, pour notre mise au point sur les comparaisons à valeur proleptique.

⁴⁹ « [...] certain effet d'ubiquité [...] : la rétrospection et la prospection multiples ont en commun de se référer simultanément à plusieurs points du récit, qu'elles superposent en une troublante surimpression. » G. Henrot, *Délits/Délivrance, op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ Genette classe d'ailleurs les épisodes de mémoire involontaire parmi les analepses répétitives, « rappels à l'état pur, volontairement choisis ou inventés pour leur caractère fortuit et banal », voir *op. cit.*, p. 95.

⁵¹ Comme le montre Renate Bartsch dans son essai, les analogies proustiennes (qu'elles mobilisent la mémoire involontaire ou le raisonnement) mises en situation dans le roman reflètent le fonctionnement de l'opération de compréhension telle que la décrit la psychologie cognitive, qui consiste en l'intégration des données nouvelles au sein de la représentation que nous avons d'un concept ; en effet, « in understanding, the current situation is "seen in the light of" one or more previous situations : aspects from these situation can be mixed up or partly be replaced for each other ; and the current situation can be experienced with additional aspects from the old situations. The two situations or episodes can also be consciously compared or contrasted. » (« au moment de la compréhension, la situation actuelle est vue "à la lumière" d'une ou de plusieurs situations antérieures : des aspects de celles-ci peuvent être assemblés ou être partiellement interchangeables ; et à l'expérience de la situation actuelle peuvent s'ajouter des aspects relevant des situations déjà vécues. Les deux situations ou épisodes peuvent donc être comparés ou mis en contraste de façon consciente. » nous traduisons). R. Bartsch, *Memory and understanding : Concept formation in Proust's À la recherche du temps perdu*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2005, p. 27.

⁵² G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 115.

relations transversales entre des lignes distantes, les réactive et les compare »⁵³. En ce sens-là, nous aurons l'occasion de montrer que les comparaisons intradiégétiques constituent l'un des lieux textuels où s'extériorise une autre forme de mémoire, pleinement volontaire et artificielle, dont les travaux déjà cités de Guillaume Perrier ont mis en valeur l'importance et le caractère indispensable, aussi bien pour la fabrication que pour la lecture de la *Recherche*.

1.3 Comparaisons intradiégétiques à comparant analeptique

1.3.1 Analepses complétives

Notre parcours au sein des comparaisons intradiégétiques de la *Recherche* commence par l'analyse de quelques occurrences, au demeurant peu nombreuses, où le comparant actualise la forme par excellence de la rétrospection, inaugurée par l'épopée homérique et constituant selon Genette l'un des plus anciens *topoi* de la tradition littéraire occidentale⁵⁴ : l'analepse complétive. Comme nous l'anticipons plus haut, ce stratagème formel permet aux écrivains de fournir des compléments d'information au sujet de certains personnages ou événements, et d'introduire ainsi dans l'histoire racontée de nouveaux éléments, tantôt marginaux, tantôt essentiels⁵⁵, qui révèlent au lecteur, en les comblant *a posteriori*, des lacunes ou des omissions du récit. Transposée dans la structure comparative, cette analepse se reconnaît à ce que la représentation évoquée par le comparant, censée faciliter l'intellection du phénomène ou de la situation actuelle qui fait l'objet du rapprochement, émane certes de l'univers diégétique – les indices de personne affixés aux verbes au passé et les pronoms personnels du singulier en sont la preuve – mais elle figure pas dans la chaîne d'événements qui forment la trame de la *Recherche* et revêt un caractère inédit pour les lecteurs. Ces derniers découvrent alors pour la première fois, par le détour de l'analogie, des instantanés de la vie du héros-narrateur qui n'ont jamais été mentionnés auparavant, ce qui entraîne, à la différence des formes itératives d'anachronies, une asymétrie au niveau de la structure formelle du renvoi, le comparant ne faisant écho ou ne doublant ici aucun segment antérieur du récit.

Le contenu du comparant coïncide donc avec un souvenir personnel du protagoniste et relate sous forme de remémoration une scène qui, toutefois, est littéralement "sans précédent" pour les lecteurs ; c'est pourquoi nous avancerons l'hypothèse préliminaire que l'une des fonctions primordiales de ces rapprochements consiste moins en la consolidation de la charpente romanesque qu'en son élargissement, en son ouverture sur des pistes et des possibles narratifs que Proust laisse entrevoir ou ébauche sans les suivre jusqu'au bout. Observons ce passage tiré d'« Autour de Mme Swann » :

⁵³ Voir G. Henrot, « Poétique et réminiscence : charpenter le temps », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 275.

⁵⁴ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ Dans l'ouvrage de Lämmert, ce type d'analepses est appelé « Rückschritt » et marque une pause dans la suite des événements, pendant laquelle le narrateur fait, littéralement, un pas en arrière et « nimmt sich die Zeit, Wissenswertes oder Kurioses aus der Vergangenheit mitzuteilen » (« le narrateur prend le temps de communiquer des choses intéressantes ou anodines ayant trait au passé »), soit des faits qui entretiennent un rapport plus ou moins lâche avec l'histoire racontée. Voir E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, *op. cit.*, p. 112-113.

(1) Il est possible que celui-ci [ce miracle] eût été provoqué artificiellement par ma mère qui, voyant que depuis quelque temps j'avais perdu tout cœur à vivre, avait peut-être fait demander à Gilberte de m'écrire, **comme, au temps de mes premiers bains de mer**, pour me donner du plaisir à plonger, ce que je détestais parce que cela me coupait la respiration, elle remettait en cachette à mon guide baigneur de merveilleuses boîtes en coquillages et des branches de corail que je croyais trouver moi-même au fond des eaux. (I, *JF*, 491-492)

La dimension intradiégétique et analeptique de cette comparaison se révèle, avant même d'aborder le contenu de l'évocation, en examinant la forme grammaticale du comparant. D'une part, les indices explicites de la subjectivité (pronoms personnels et déterminants possessifs) signalent d'emblée une démarche de personnalisation ; au lieu de viser la généralité ou de solliciter des connaissances d'univers, le noyau à droite de *comme* retrace une situation qui relève du vécu individuel du héros-narrateur, seul acteur d'une anecdote qui remonte à son plus jeune âge et réactualise des souvenirs d'enfance. D'autre part, le caractère rétrospectif de l'évocation et l'écart temporel qui se creuse entre l'instant où a lieu la remémoration et le moment auquel renvoie la matière remémorée sont rendus visibles par un marquage linguistique très net. Le syntagme adverbial indéxical « au temps de mes premiers bains de mer », figurant en position thématique, isolé dans une incidente qui en assure la mise en relief, explicite le retour à une époque révolue et actualise le comparant en ancrant la scène dans un passé qui demeure flou en termes de chronologie, mais que l'on perçoit immédiatement comme assez éloigné. À ce propos, l'adjectif « premiers » renforce ce sentiment de distance en ce qu'il contribue à rendre sensible le décalage temporel, ainsi qu'à mieux définir la portée de l'analepse ; il implique en effet que le héros, adolescent amoureux de Gilberte à ce stade de l'histoire, était très jeune à l'époque des faits ressaisis par le comparant et que, depuis, bien d'autres bains de mer ont suivi ces premiers essais hésitants. De même, l'emploi de l'imparfait en lieu et place du présent achronique commentatif souligne le maintien du comparant à l'intérieur de l'enclave diégétique ; même s'il n'aide pas à préciser les repères temporels, et qu'il œuvre au contraire à les dissoudre dans un aplatissement « qui ne fait pas date »⁵⁶, conformément au procédé d'itération typique du récit proustien, ce temps du passé neutralise l'effet de décrochage, commenté lors de l'examen des comparaisons phrastiques, entre le niveau de l'histoire où évolue le héros et le plan du récit, domaine du narrateur.

De cette continuité entre les niveaux narratifs et référentiels, qui caractérise la relation entre comparé et comparant, semble dériver également une homogénéité énonciative qui pose un problème majeur à l'interprète : de quelle instance le comparant analeptique émane-t-il ? Est-ce le narrateur qui, engagé dans ce que Jauss appelle le « Weg zurück »⁵⁷, le chemin à rebours de la rétrospection, et bénéficiant d'une vue surplombante sur son passé, tisse les rapports et reconnaît des ressemblances entre des périodes différentes de son existence ? Ou doit-on plutôt considérer que c'est le héros qui, au fur et à mesure qu'il avance dans le « Weg vorwärts » et progresse vers l'avenir, grossit son bagage d'expériences, emmagasine des souvenirs et peut dès lors se tourner vers ce qui s'accumule peu à peu derrière lui, dans un geste de remémoration que le narrateur se bornerait seulement à relater ?

⁵⁶ P. Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », art. cit., p. 59.

⁵⁷ H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, op. cit., passim.

Dans toutes les autres formes de comparaisons, cette question n'avait pas lieu d'être posée, puisque le caractère extratextuel et désactualisé du comparant, marqué par le présent achronique et les indices de généralité, signalait d'emblée en le narrateur la source des rapprochements et l'instance responsable de l'acte herméneutique et explicatif accompli par leur biais⁵⁸. En revanche, la paternité des occurrences intradiégétiques à valeur analeptique demeure bien souvent incertaine, sinon indécidable, ni le marquage linguistique, ni le contenu narratif du comparant ne permettant de trancher avec certitude sur l'inscription de l'analogie dans l'espace-temps du "raconté", ou dans le plan du "racontant". Même si Genette tend à attribuer au héros la plupart des analepses qui apparaissent dans les sections liminaires de la *Recherche*⁵⁹, et que, comme nous le verrons plus loin, la faculté d'apercevoir des affinités et d'appréhender le moment présent à l'aune de situations vécues autrefois est déjà l'apanage du « erinnertes Ich », sinon même un résultat tangible de son apprentissage, il nous semble que dans l'exemple ci-dessus la mise en relation de l'actuel – l'avènement aussi miraculeux qu'inespéré de la lettre de Gilberte, qui secoue le héros de sa torpeur et lui redonne le goût de la vie – avec le souvenir d'enfance doit être attribuée uniquement au narrateur.

Cette lecture se justifie selon nous par des données d'ordre contextuel ; la comparaison de (1) s'insère en effet dans un passage d'allure analytique, inauguré par un énoncé à valeur gnomique, qui trouve dans le développement dont est tirée notre citation son pendant concret, l'exemple fictionnel susceptible de vérifier la loi générale dégagée au préalable et exprimée en début de paragraphe : « la vie est semée de ces miracles que peuvent toujours espérer les personnes qui aiment. » (*loc. cit.*) Il va donc de soi que la méditation sur les hasards de la vie, ainsi que les conjectures qui font suite au récit de la réception de la lettre et fournissent des motivations rationnelles à cet événement inattendu, ne peuvent qu'émaner du narrateur ; c'est bien lui qui, fort de l'expérience acquise et de son regard rétrospectif, reconstruit les circonstances et tente d'élucider ce qui pour le héros tient simplement du « miracle », d'un coup de baguette magique qui abat soudain les obstacles qui le séparaient jusque-là de Gilberte. De ce fait, la naïveté, voire la crédulité du héros, qui bénéficie d'une aubaine inespérée sans se poser de questions, contrastent avec la sagesse désenchantée et la conscience rationnelle du narrateur⁶⁰, qui fait intervenir le principe de réalité et avance comme seule explication possible pour ce revirement du sort l'hypothèse d'une intervention de sa mère auprès de la jeune fille, hypothèse qui se voit renforcée par l'existence d'un précédent qui va être aussitôt évoqué par comparaison.

Le souvenir des premiers bains de mer, et plus particulièrement des ruses attentionnées que la mère déployait pour faciliter la plongée à son enfant récalcitrant, éclairent en effet sous un jour nouveau la situation actuelle et apportent surtout un argument supplémentaire à l'appui de l'interprétation du narrateur ; l'analogie découverte entre ces deux situations très éloignées dans le temps, mais liées par le fil de l'intercession maternelle, à la fois ingénieuse et miraculeuse⁶¹, lui permet donc de supposer, voire d'inférer, que des astuces

⁵⁸ Voir *supra*, II^e partie.

⁵⁹ « La plupart des analepses relevées au premier chapitre procèdent soit de souvenirs remémorés par le héros, et donc d'une sorte de *récit intérieur* à la manière nervalienne, soit de relations qui lui ont été faites par un tiers. » *op. cit.*, p. 249 (c'est l'auteur qui souligne).

⁶⁰ Cependant, le narrateur semble bientôt désavouer son hypothèse, et sa sagesse vire par la suite vers une sorte de suspension du jugement et de la volonté de comprendre les mystères qui se rapportent à l'amour, lesquels « semblent régis par des lois plutôt magiques que rationnelles. » Voir, *loc. cit.*, p. 492.

⁶¹ Nous voyons s'esquisser ici, très discrètement, le motif du pouvoir prodigieux que détient la mère dans la fiction proustienne, capable d'amener des changements importants ou de faire advenir des choses qui paraissent impossibles. Ici,

semblables pourraient être à l'origine du bonheur octroyé au héros. Il apparaît alors que, au vu du dispositif qui régit la fiction proustienne, où c'est le narrateur qui tient les rênes du récit et ressaisit après-coup toute son existence passée, cette comparaison intradiégétique remplit à la fois une fonction mémorielle – l'instance narrative se rappelant, de façon consciente et volontaire, un épisode de son vécu qui présente des aspects communs avec la situation qu'il est en train de raconter, et de revivre – et une fonction herméneutique, le souvenir du passé livrant en effet, grâce aux liens analogiques dégagés, la clé pour interpréter rétrospectivement un fait qui, dans l'optique du héros, relève d'un présent proprement inexplicable.

Mais qu'en est-il de la réception de cette comparaison de la part des lecteurs ? Comment doit-on évaluer l'apport et la signification du comparant analeptique ? Force est de constater que la valeur mémorielle et affective que nous venons de souligner ne se manifeste que sur un plan purement fictionnel, que si l'on considère la scène relatée en adoptant la perspective du protagoniste du roman, puisque c'est un fragment de son histoire personnelle qui est évoqué ici et qui, comme tel, ne peut être en aucun cas étendu aux lecteurs et être promu au rang d'expérience collective. De surcroît, le caractère completif de l'analepse implique que ce n'est pas non plus sur un partage de connaissances relatives au texte que peut s'appuyer l'interprétation ; les contenus diégétiques représentés étant inédits, les lecteurs ne trouveront aucune correspondance ou résonance dans leur mémoire contextuelle, du moment qu'il est impossible de se rappeler des faits qui n'ont jamais été racontés et que l'on n'a pu lire à aucun endroit du récit. Ainsi, bien que la composante affective ne soit pas complètement évacuée, car la comparaison mobilise un équivalent qui n'est pas abstrait, mais qui s'enracine dans l'univers de référence du roman qu'il est en train de lire, le lecteur devra néanmoins faire appel à son pouvoir d'imagination et mettre en jeu des inférences de type intellectuel pour évaluer la pertinence du rapprochement et en saisir les tenants et les aboutissants, aussi bien pour ce qui est de sa fonction illustrative qu'en termes de participation à la construction du roman.

À ce propos, l'analepse que réalise le comparant de (1) nous paraît complétive à un double égard : outre à révéler une facette inconnue du caractère de la mère et à consolider son rôle d'intermédiaire bienveillant et providentiel entre le héros et ses désirs⁶², en montrant par ailleurs que sa bonté et son dévouement ne

c'est elle qui apporte au héros la lettre Gilberte et qui est même soupçonnée d'avoir favorisé leur rapprochement, comme plus tard ce sera elle qui posera distraitemment sur la table de chevet de son fils l'exemplaire du *Figaro* contenant son article (voir IV, AD, 147) ; et c'est encore elle qui, par un geste thaumaturgique et des mots très raisonnables, délivrera le héros de l'amour obsessionnel pour Mme de Guermantes (voir II, CG, 666).

⁶² L'examen du dossier génétique relatif à cette comparaison semble confirmer nos hypothèses ; l'idée que la lettre de Gilberte puisse avoir été sollicitée par la mère apparaît pour la première fois dans un passage biffé de la première dactylographie, mais à ce stade elle n'est supportée par aucune analogie rétrospective : « je ne sus jamais quelle fée avait amené ce dénouement au moment où les choses allaient si mal ; aujourd'hui, j'en soupçonne un peu ma mère. » (voir n.a.fr, côte 16732, f° 108r°). Le noyau primitif de l'image a été ajouté sans doute au cours des remaniements entrepris entre 1914 et 1917, car il ne figure pas encore sur les placards Grasset qui servirent de base à Proust pour l'augmentation de la première partie de *Jeunes filles*, tandis que la comparaison, telle que nous la lisons aujourd'hui, a été mise au point très tardivement, dans des ajouts manuscrits aux épreuves Gallimard de 1918 ; voici les modifications qui aboutissent à la version définitive : « avait peut-être fait demander à Gilberte de m'écrire ~~cette lettre~~ /comme/ au temps de mes premiers bains de mer, pour me donner du plaisir à ~~faire le plongeon qui m'ôtait le souffle~~ < plonger, ce que je détestais parce que cela me coupait la respiration, elle remettait > ~~donnait~~ en cachette à mon guide baigneur de ~~merveilleux coquillages et coraux~~ < merveilleuses boîtes en coquillages et des branches de corail > que je croyais trouver moi-même au fond de<s> eau<x>. (voir côte RESM-Y2-824, f° 58r°). Il est donc tout à fait plausible que Proust ait ajouté *in extremis* cette analogie analeptique pour consolider le rôle de médiation de la mère entre la personne aimée et le héros, et pour renforcer à la fois la symétrie et le contraste avec la scène du *Côté des Guermantes* où maman, au lieu de l'encourager, comme il arrive ici, met fin à l'amour du héros pour Oriane. Nous avons repéré également un avant-texte dans le cahier 57, postérieur à 1914,

rechignent pas devant de petites duperies conçues pour le bien de son enfant, le récit anecdotique rétrospectif contribue surtout à lever le voile sur certains détails intéressants, passés jusque-là sous silence, de l'enfance du héros-narrateur. Nous sommes bien surpris d'apprendre que cette période heureuse et révolue de son existence ne se résume pas au temps étale, marqué par l'itération, des vacances à Combray, et à quelques épisodes isolés de la vie parisienne (les courses fiévreuses à la colonne Morris pour voir les affiches des spectacles, la rencontre avec la Dame en Rose, les séances de jeux aux Champs Elysées avec Gilberte), mais qu'elle a comporté aussi des séjours au bord de mer, où l'enfant était accompagné non par sa grand-mère, mais par sa mère⁶³, et que celle-ci s'évertuait à lui rendre la plongée moins pénible grâce à des ruses qu'il a, en toute probabilité, découvertes par la suite⁶⁴.

En faisant surgir des événements occultés ou laissés de côté par le narrateur, le comparant vient donc mettre au jour, et combler après-coup, ce que Genette appelle une « paralipse »⁶⁵, à savoir une lacune du récit qui n'est pas la conséquence d'un saut en avant sur la chaîne temporelle – comme il arrive pour l'ellipse – mais consiste plutôt en une omission volontaire de certains événements, relégués dans une zone d'ombre, ou de réticence, à l'intérieur d'une période qui, telle l'enfance du héros, est en principe couverte par le récit. Ces premiers bains de mer si peu appréciés se situent donc, dans la chronologie idéale du roman, bien avant le séjour à Balbec, qui occupe la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et témoignent surtout de ce que le héros a déjà eu la possibilité d'entrer en contact avec le paysage marin ; cette découverte amène alors une petite contradiction dans le récit du narrateur, puisqu'aussi bien dans « Combray » que dans « Nom de Pays : le pays », la perspective d'un voyage dans une localité balnéaire est présentée comme une expérience nouvelle, qui excite l'imagination du héros et devient un ressort important de croyances, ce qui induit le lecteur à croire qu'il s'agit d'un rêve que l'enfant verra s'exaucer seulement quelques années plus tard, avec l'arrivée Balbec⁶⁶.

Cette petite anecdote, que le narrateur fait surgir par analogie des recoins de sa mémoire, et grâce à laquelle il parvient à envisager une solution au mystère que représente la lettre inespérée de Gilberte, jette ainsi un nouvel éclairage sur un petit pan de l'enfance du protagoniste que l'apothéose de la madeleine n'a pas réussi

où l'analepse évoque une scène similaire pour expliquer l'espoir naïf que le héros repose en son père, qui pourra toujours « arranger » tout, y compris le manque de talent de son enfant, sans pour autant mentionner la mère : « c'était comme quand dans mes bains de mer je n'avais pas encore de boîte de coquillages, mais qu'on allait me la mettre dans les mains », (IV, TR, *Esquisse XLIV*, p. 906).

⁶³ La présence de la mère dans une situation où il est question de bains de mer pourrait transposer, de façon voilée et occultée, en déplaçant la référence de l'établissement parisien à la mer, un souvenir autobiographique de l'écrivain, celui des bains Deligny à Paris, qui fait l'objet d'un épisode de *Jean Santeuil*, ainsi que d'une allusion dans la partie vénitienne d'Albertine disparue (IV, AD, 238). Sur cet épisode capital de l'enfance de Proust, voir J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, « Biographies », 1996, p. 71-72.

⁶⁴ L'analogie crée un effet de correspondance qui rend visible le décalage expérientiel entre le héros et le narrateur, et montre surtout que le parcours d'apprentissage a été fructueux : alors que le premier, à la mer comme plus tard devant la lettre de Gilberte, est naïf et dupe de sa mère, le narrateur est maintenant en mesure de se poser lui-même la question d'une intervention de celle-ci, grâce justement à la leçon apprise par le passé.

⁶⁵ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁶ On peut supposer que si aucune référence n'est faite dans le récit premier à des vacances à la mer avant celles de Balbec (voir à ce propos la mention de I, CS, 128 : « on pensa une année à m'envoyer passer les grandes vacances à Balbec avec ma grand-mère »), c'est, d'une part, afin d'éviter un double emploi non nécessaire (deux séjours au bord de mer pendant l'enfance/adolescence) et, d'autre part, pour faire ressortir l'unicité du voyage en Normandie en tant que réceptacle de croyances liées à la localité et à son nom.

à faire sortir de la tasse de thé avec le souvenir de Combray, ou qui, de toute évidence, n'a pas été inclus dans le récit premier qui découle de cette expérience épiphanique inaugurale. Cependant, l'évocation des premiers bains de mer n'est pas la seule brèche que la comparaison intradiégétique contribue à ouvrir dans le récit des années de jeunesse du héros proustien. Nous avons recensé une autre occurrence où l'événement actuel, auquel le héros adulte se trouve assister en coulisse, non pas en acteur principal mais en voyeur, est décrit rétrospectivement par le narrateur au moyen d'un comparant analeptique qui dévoile aux lecteurs une autre portion, minuscule, il est vrai, de la « face parisienne de l'enfance de Marcel »⁶⁷, presque totalement phagocytée par les péripéties amoureuses liées à Gilberte :

(2) Il [Charlus] le salua comme il eût salué un prince à Versailles, et pour profiter de l'occasion d'avoir en supplément un plaisir gratis, **comme quand j'étais petit** et que ma mère venait de faire une commande chez Boissier ou chez Gouache, je prenais, sur l'offre d'une des dames du comptoir, un bonbon extrait d'un des vases de verre entre lesquels elle trônait, prenant la main du charmant jeune homme et la lui serrant longuement, à la prussienne [...] (IV, *TR*, 405)

En ce qui concerne le cadre formel, nous remarquerons d'emblée que le comparant présente les mêmes caractéristiques que les réalisations phrastiques à valeur circonstancielle étudiées dans la deuxième partie de notre travail⁶⁸, à ceci près que, au lieu d'accueillir un scénario désactualisé, extratextuel, la subordinée circonstancielle introduite par le connecteur *quand* déclenche une analepse qui puise sa matière dans l'autobiographie fictive du narrateur et nous transporte au cœur d'une scène datant d'un passé fort éloigné. La portée du mouvement rétrospectif coïncide en effet avec le laps de temps étendu séparant l'enfant qui accompagnait autrefois sa mère dans sa tournée d'emplettes de l'adulte vieillissant qu'est devenu le héros lors de sa visite à la maison de Jupien pendant la guerre, décalage qui se creuse d'ailleurs davantage si l'on attribue le geste de remémoration à l'instance énonciative qui prend en charge la narration dans un présent indéfini, situé au-delà de la diégèse. Comme nous l'avions noté déjà dans l'exemple précédent, le récit analeptique qui se déploie dans le comparant ne contient pas de repères temporels précis, susceptibles de nous apprendre à quelle période exacte de son enfance le héros pouvait bénéficier du supplément de plaisir octroyé par la dame du comptoir – plaisir qui est reconnu être le même (et pourtant autre) que celui dont profite à présent le baron de Charlus. L'adjectif « petit », au demeurant très vague, plonge toute indication d'âge dans l'indétermination ; le cotexte linguistique nous autorise néanmoins à supposer qu'à cette époque-là le héros était vraiment très jeune, le verbe « trôner » employé pour décrire la posture de la dame derrière les vases des bonbons témoignant en effet d'une déformation grossissante qui réactive implicitement l'acceptation du qualificatif référée à la taille modeste de l'enfant. De plus, le circonstant *quand*, couplé à l'imparfait, ancre certes la représentation dans le passé, mais aplatit en même temps la désignation⁶⁹, brouille tout relief chronologique et signale également que nous sommes en présence de l'évocation unique, synthétique, d'une scène qui a dû se produire plusieurs fois

⁶⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁸ Voir *supra*, II^e partie, chapitre 2, § 2.3.2.

⁶⁹ Souvenons-nous, à ce propos, de ce que Proust avait noté au sujet de l'emploi de l'imparfait chez Flaubert : « cet éternel imparfait [...] si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres [...] cet imparfait sert à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens. *L'Éducation sentimentale* est un long rapport de toute une vie, sans que les personnages prennent pour ainsi dire une part active à l'action. Parfois le parfait interrompt l'imparfait, mais devient alors comme lui quelque chose d'indéfini qui se prolonge [...] », EA, 590.

au cours de l'enfance du héros ; ce souvenir pourrait alors dater aussi bien de l'époque de Combray qu'être plus tardif, sinon contemporain des années où le héros jouait aux Champs Élysées.

Quoi qu'il en soit, les lecteurs ont beau fouiller dans leur mémoire, franchir la distance textuelle qui se creuse entre cet épisode de voyeurisme, situé dans le dernier volume du roman, et le temps de l'enfance, en passant en revue leurs souvenirs relatifs aux deux premiers tomes – car c'est là que l'on s'attendrait à retrouver la première évocation de la visite au magasin de pâtisseries –, celle-ci ne figure à aucun endroit du récit⁷⁰. La valeur illustrative et explicative du comparant ne peut être alors pleinement saisie par les lecteurs qu'en ayant recours à l'imagination, ou bien en faisant appel à leur mémoire affective ; il se peut très bien qu'ils retrouvent dans leur propre vécu une expérience qualitativement équivalente à celle décrite par le narrateur, qui semble ici, malgré le caractère tout à fait intime du comparant, vouloir miser sur l'intersubjectivité, s'ouvrir aux autres et donner à connaître un fragment de sa vie (mais sans doute proche de l'expérience personnelle de bon nombre de lecteurs) pour rendre plus aisée, et plus immédiate, la compréhension de l'attitude de Charlus. À ce propos, l'analogie analeptique apparaît, une fois de plus, un instrument de représentation et d'interprétation efficace, tant pour le narrateur que pour le lecteur ; en empruntant le canal des affects et en retrouvant dans son passé l'équivalent exact du plaisir qu'il suppose être celui du baron, le premier accède à une intellection immédiate de la scène qui se déroule sous ses yeux, tandis que, pour le second, l'anecdote personnelle et les détails concrets qui l'étoffent s'avèrent précieux pour appréhender la qualité particulière de la volupté que procure à Charlus le contact physique prolongé avec le jeune voyou.

Si l'on se penche à présent sur le degré d'informativité de l'analepse par rapport à la trame romanesque et sur les lacunes qu'elle vient combler au sujet de la vie du héros, force est de constater qu'il s'agit de renseignements somme toute anodins. L'emploi de l'imparfait itératif nous dit en effet que l'épisode ressaisi s'inscrit dans une longue série de moments routiniers, appartenant au quotidien bourgeois de l'enfance parisienne du protagoniste, mais qui n'ont au fond rien d'exceptionnel et ne pourraient pas prétendre au statut d'événement ou de péripétie ; raison pour laquelle – à la différence de la rencontre avec la Dame en rose chez l'oncle Adolphe, étape bien plus significative et riche en répercussions, aussi bien pour le parcours du héros que pour l'intrigue – ils ont dû être écartés du récit premier. Or, si ce comparant intradiégétique nous paraît néanmoins très intéressant, ce n'est pas parce qu'il permet de remédier à une omission du récit au fond sans grande importance, mais plutôt parce que la fonction complétive de l'analepse s'y manifeste d'une façon particulière ; elle a moins trait à l'ajout de nouveaux éléments fictionnels dans l'histoire qu'à l'insertion dans celle-ci d'un clin d'œil probable à la biographie de Proust. Le fait que la mère du héros fasse ses commandes dans deux pâtisseries qui existaient et dont les noms étaient connus dans le Paris du début du siècle, est une

⁷⁰ En réalité, ceci n'est pas tout à fait exact, car dans la première section des *Jeunes Filles* figure une autre version, à peine différente, de cette anecdote des bonbons offerts par les demoiselles de Gouache. Toutefois, et cela est très significatif pour nous, l'épisode n'est pas évoqué par le narrateur au sein du récit premier, mais apparaît à nouveau en fonction de comparant dans une comparaison intradiégétique, où la situation comparée à illustrer est représentée en l'occurrence par l'attitude prodigue de la « marquise » des Champs-Élysées, qui offre au héros un cabinet gratis : « Cette marquise me conseilla de ne pas rester au frais et m'ouvrit même un cabinet en me disant : « Vous ne voulez pas entrer ? en voici un tout propre, pour vous ce sera gratis. » Elle le faisait peut-être seulement comme les demoiselles de chez Gouache quand nous venions faire une commande m'offraient un des bonbons qu'elles avaient sur le comptoir sous des cloches de verre et que maman me défendait, hélas ! d'accepter ; » (I, *JF*, 484). De ce fait, l'on est en droit d'affirmer que cette scène n'existe dans le roman que sous forme de souvenir d'enfance et de comparant analeptique.

précision non négligeable ; cette mention témoigne, certes, du mélange composite d'éléments réels et d'éléments fictionnels qui caractérise les lieux et le personnel romanesque de la *Recherche*⁷¹, et peut donc être considérée à l'instar d'un *realia* destiné à augmenter l'effet de réel du comparant et à renforcer par une couche référentielle supplémentaire la crédibilité de l'univers diégétique, mais elle est aussi porteuse d'un détail topographique significatif. Comme le précise la note des éditeurs de la Pléiade⁷², les boutiques de Boissier et Gouache étaient situés dans le quartier de la Madeleine, là où habitait la famille Proust et où se déroula toute la jeunesse du futur écrivain, ce qui nous autorise à supposer que le héros du roman savoure ici un supplément de plaisir dont le petit Marcel Proust avait très bien pu faire l'expérience. De la sorte, l'évocation rétrospective qui prend corps dans le comparant se placerait à l'intersection de la fiction et de la vie, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse, dans la mesure où elle fait revivre, dûment transposée dans le roman, une scène et un souvenir qui remontent non pas à l'enfance fictive du protagoniste mais à celle, bien réelle, de son créateur.

Devrions-nous alors en déduire que les comparants analeptiques constituent un stratagème pour rendre visibles des zones de non-dit, pour glisser subrepticement des allusions à des épisodes fantômes du récit, absents de la chronologie du roman et de l'itinéraire fictionnel du héros-narrateur, mais bien présents dans la vie de l'écrivain ? Ces interférences entre la vie et l'œuvre résulteraient-elles d'une sorte de faiblesse ou de lapsus⁷³ de la part Proust, cédant par moments aux sirènes de l'autobiographie, ou seraient-elles plutôt le signe d'un empiètement, d'une superposition des voix narratives, suite à laquelle l'auteur supplanterait, de manière plus ou moins volontaire, son narrateur et puiserait directement dans sa mémoire et dans son vécu, en perdant un instant de vue la cohérence de la fiction, les matériaux allant nourrir sa comparaison ? Toujours est-il que des échos autobiographiques se font entendre également dans deux autres exemples d'analepses complétives – les derniers que nous allons prendre en considération – ce qui rend moins probable l'éventualité d'une coïncidence fortuite et conforte en revanche l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'une constante propre à ce type de rapprochements intradiégétiques :

(3) Si je voulais sortir ou rentrer sans prendre l'ascenseur ni être vu dans le grand escalier, un plus petit, privé, qui ne servait plus, me tendait ses marches si adroitement posées l'une tout près de l'autre, qu'il semblait exister dans leur gradation une proportion parfaite du genre de celles qui dans les couleurs, dans les parfums, dans les saveurs, viennent souvent émouvoir en nous une sensualité particulière. Mais celle qu'il y a à monter et à descendre, il m'avait fallu venir ici pour la connaître, **comme jadis** dans une station alpestre pour savoir que l'acte, habituellement non perçu, de respirer, peut être une constante volupté. (II, *CG*, 382)

(4) **Comme** un officier de mon régiment qui m'eût semblé un être spécial, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop lointain déjà et mystérieux pour être simplement d'une famille quelconque, et dont j'aurais appris qu'il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes avec qui je dînais en ville, ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et prit sa place dans la région, [...] (II, *SG*, 393-394)

⁷¹ Les exemples sont nombreux et concernent aussi bien la géographie normande, y compris les étymologies mi- attestées, mi fantaisistes prêtées à Brichot, les généalogies des familles aristocratiques, où des noms réels, issus des *Mémoires* de Saint-Simon ou des salons de la Belle Époque, se mêlent aux inventions de Proust, les personnalités historiques ou encore les figures d'artistes et les œuvres d'art.

⁷² Voir IV, *TR*, note 1, p. 1242.

⁷³ C'est l'interprétation vers laquelle semble s'orienter Genette : « le critique peut aussi bien considérer de telles allusions comme des lapsus de l'auteur, où peut-être la biographie de Proust se projette momentanément sur celle de Marcel. » *Op. cit.*, p. 92, note 4.

Une fois de plus, nous constatons que le comparant analeptique est chargé non seulement de contribuer à l'élucidation du phénomène nouveau qui fait l'objet du passage cité (le changement dans la perception des distances géographiques, la perfection de l'escalier de l'hôtel de Doncières), mais, ce faisant, il fait connaître en plus aux lecteurs des détails inédits et surprenants relatifs au passé du héros ; contrairement aux occurrences examinées plus haut, les deux événements qui ont été escamotés par le narrateur – un voyage dans les Alpes et surtout le service militaire que le protagoniste semble avoir déjà accompli à l'époque du second séjour à Balbec – ne datent sans doute plus de l'enfance mais d'une époque ultérieure, toujours imprécisée et correspondant, en toute vraisemblance, à la jeunesse ou au début de l'âge adulte⁷⁴.

En (3), aucun repère explicite ne permet d'identifier à quel moment exact de la chronologie interne au roman l'on pourrait localiser le séjour du héros dans une station alpestre, elle-même non précisée. Le déictique *jadis* représente en effet le seul indice temporel qui marque l'ancrage du comparant dans le passé diégétique et met en relief sa dimension mémorielle et rétrospective, même si le cadre circonstanciel demeure on ne pourrait plus flou, l'adverbe renvoyant simplement à une période très antérieure par rapport à l'actualité de l'énonciation et se limitant donc à suggérer que la portée de l'analepse est très ample. On notera pourtant que la présence de ce complément circonstanciel de temps est d'autant plus indispensable pour l'interprétation de la comparaison qu'il est le seul élément susceptible de rattacher à une sphère subjective et, par conséquent, intradiégétique, un comparant qui, sans cela, on aurait tendance à tenir pour général et désactualisé. L'article indéfini dans le groupe prépositionnel (« dans une station alpestre »), la construction phrastique elliptique – aucun verbe conjugué n'apparaît dans le cotexte à droite de *comme*, ce qui contribue à gommer les marques temporelles du passé relevées dans les exemples précédents –, ainsi que le recours au présent achronique, temps de l'explication hors contingences, dans la partie conclusive de la phrase, semblent encourager cette lecture. Ils constituent autant de traits linguistiques qui rendent compte de l'intention de masquer sous une couche de généralité et d'abstraction l'expérience personnelle qui est à l'origine de la méditation du narrateur à propos du plaisir que l'on éprouve à accomplir une action habituelle, machinale, dans un lieu qui lui confère une valeur esthétique, y ajoute un charme, des agréments nouveaux.

L'analepse risque donc de passer inaperçue et son camouflage, conséquence du maintien du comparant dans une zone de virtualité, à cheval du particulier et du général, pourrait résulter d'une manœuvre consciente d'occultation et de brouillage ; si le narrateur de la *Recherche* fait semblant d'oublier, ou même retranche délibérément de son récit le voyage dans les Alpes, dont il ne sera plus jamais question dans le roman en dehors

⁷⁴ En ce qui concerne le service militaire, il semblerait plus aisé de faire des conjectures relatives à la chronologie, puisqu'à la fin du XIX^e siècle, époque où se déroule le roman proustien, on s'engageait à 18 ans. Toutefois, la comparaison de (4) se situe dans *Sodome et Gomorrhe*, soit au temps du deuxième séjour à Balbec ; à ce moment-là, le héros est encore un jeune homme, mais rien ne permet de savoir s'il a déjà franchi le cap des 18 ans et peut donc légitimement parler de l'époque du régiment comme relevant du passé. Pour ce qui est du voyage alpestre, les repères sont davantage brouillés ; le héros qui se rend à Doncières sort peut-être de l'adolescence, mais le séjour dans les Alpes pourrait aussi bien remonter à un passé récent, même si la présence de l'adverbe *jadis* rend peu probable cette hypothèse (à moins que l'on ne considère l'antériorité exprimée par le circonstant uniquement par rapport au moment de l'énonciation, soit au présent du narrateur, qui est donc très loin tant du héros enfant que de l'adolescent), qu'aller grossir au contraire l'ensemble des épisodes de l'enfance qui ont été omis du récit premier, à l'instar du séjour dans la ville d'eau allemande, brièvement rappelé dans une digression analeptique déclenchée par l'arrivée du prince Faffenheim chez Mme de Villeparisis (voir II, *CG*, 553).

de cette comparaison⁷⁵, c'est peut-être pour éviter un alignement trop flagrant, et donc suspect aux jeux de Proust, sur la biographie de l'auteur, lequel séjourna plusieurs fois dans des localités alpestres françaises et suisses, très en vogue au tournant du XX^e siècle⁷⁶. Ainsi, dans ce souvenir mentionné presque à la dérobée par le narrateur pour rattraper une autre paralipse du récit, se cacherait bel et bien un souvenir personnel de l'auteur, qui cède à la tentation de l'allusion autobiographique sans pour autant se montrer à découvert, profitant au contraire de la marge d'ambiguïté et de discrétion garantie par la transposition fictionnelle et par l'intégration de la référence dans la comparaison. Cette convergence entre le contenu de l'analepse complétive et certaines données biographiques proustiennes nous invitent alors à rectifier notre hypothèse du début ; les incongruités et les blancs que ces anachronies matérialisent dans la trame du roman pourraient représenter moins les derniers vestiges d'un état antérieur du texte, la trace d'épisodes réaménagés ou sacrifiés en cours de route par l'auteur⁷⁷, que la tentative, plus ou moins délibérée et aboutie, d'inclure dans la fiction des souvenirs intimes qui n'ont pas pu être convertis en de véritables épisodes romanesques.

Le jeu subtil de caché-montré, d'explicitation et de dissimulation que Proust se plaît à pratiquer dans la *Recherche* avec les divers matériaux de son vécu (vicissitudes sentimentales, rencontres, anecdotes mondaines, mais aussi goûts artistiques) caractérise également l'occurrence (4), que nous avons déjà commentée au cours de l'analyse stylistique, lorsqu'il s'agissait de montrer l'incidence de la position antéposée sur l'expansion narrative du comparant⁷⁸. Si nous avons décidé d'y revenir à présent, c'est pour mettre en lumière un aspect que nous avons gardé en réserve en vue de cette section de notre étude, à savoir la composante intradiégétique du récit censément virtuel développé dans la subordonnée comparative. De prime abord, l'appartenance de ce comparant phrastique à l'univers romanesque est loin d'être évidente, car elle n'est révélée par aucun indice linguistique signalant un ancrage explicite dans le vécu du héros : pas de prédicats conjugués au passé, pas d'adverbes indéxicaux qui expriment une idée d'antériorité, aucun repère spatial ou temporel qui aideraient à actualiser le micro-récit anecdotique placé en début de phrase, et empêcheraient de le tenir pour imaginaire, fabriqué de toutes pièces par le narrateur à des fins démonstratifs et didactiques⁷⁹. Cependant, l'adjectif possessif « mon », les marques flexionnelles de personne et les pronoms du singulier témoignent clairement d'une démarche d'individualisation ; au lieu de renvoyer à un régiment quelconque et

⁷⁵ Nous n'avons retrouvé en effet à aucun autre endroit du roman d'autres mentions ou allusions à ce séjour alpestre du héros.

⁷⁶ Proust passa plusieurs périodes de vacances dans les Alpes suisses ; il se rendit une première fois à Saint-Moritz, en 1893, puis à Chamonix en 1903, et enfin à Evian en compagnie de sa mère, respectivement en 1899 et en 1905, ce dernier séjour ayant été interrompu par un brusque retour à Paris, suivi du décès de sa mère. Sur la présence de Proust en Suisse, voir L. Keller, *Proust im Engadin*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 2011.

⁷⁷ C'est ce qui arrive, par exemple, avec les amorces ou les mentions concernant la femme de chambre de la Baronne Putbus, dernières traces d'un personnage qui, dans le roman de 1912, avant l'introduction d'Albertine, était l'objet du désir et des poursuites du héros, le moteur du voyage à Venise ainsi que le pilier de soutènement de l'allégorie des Vices et Vertu de Combray. Sur l'évolution génétique et la disparition de ce personnage, voir la « Notice » d'Antoine Compagnon dans *Sodome et Gomorrhe*, III, *SG*, p. 1206-1209.

⁷⁸ Voir *supra*, II^e partie, § 2.2, p. 404-405.

⁷⁹ Le but explicatif, sinon pédagogique, de la comparaison est assumé, et consolidé par l'antéposition du comparant ; le narrateur compare ici, de manière assez hardie, la proximité de Beaumont par rapport aux autres villages aux alentours de Balbec – inconcevable jusqu'à ce que la voiture, en annulant les distances, lui ait fait découvrir l'emplacement exact du lieu et ait par conséquent ôté tout son mystère – à la parenté noble, elle aussi insoupçonnée et apprise par la suite, d'un officier de son régiment. Tout le passage vise en effet à démontrer le caractère illusoire, subjectif, de la notion d'éloignement, tant en termes géographiques que sociaux, et à révéler également que le prestige, le mystère que nous attribuons aux choses et aux personnes n'est que le fruit de notre regard déformant et de nos croyances erronées.

à un officier virtuel, le narrateur choisit d'évoquer son propre service militaire – et d'apprendre par le même coup aux lecteurs déroutés qu'il en a fait un – et le souvenir d'un officier bien identifié (quoiqu'anonyme), sur qui on ne découvre pas grand-chose, sauf qu'il a été, un temps, au centre des rêveries et des spéculations du héros quant à son statut social. Même si le renvoi analeptique demeure plus que voilé, et que l'emploi du conditionnel passé recule le propos dans la sphère de l'irréalité (ce qui amène légitimement à douter de l'existence effective de cet officier), les procédés de subjectivisation que nous venons de signaler nous paraissent primer sur ces ambiguïtés, et rendent compte surtout de la volonté manifeste de Proust de rattacher la mention du régiment à l'itinéraire du héros et de l'inclure ainsi pleinement dans le tissu diégétique. Nous sommes donc autorisée à considérer le comparant de (4) comme une nouvelle fenêtre analeptique qui donne à voir un autre blanc du récit et éclaire, bien que de façon approximative, une portion importante et enfouie de la vie du protagoniste, destinée pourtant à replonger aussitôt dans l'ombre. Comme on sait, le récit du service militaire du héros n'a été développé dans aucun des sept volumes de la *Recherche* et ne figure de fait dans le roman qu'à l'état d'allusion, surgissant par le truchement tantôt d'une mention à valeur proleptique, sur laquelle nous reviendrons plus loin,⁸⁰ tantôt d'une autre évocation rétrospective située dans *Le Temps retrouvé*, plus explicite mais logée significativement dans une parenthèse et enchâssée, une fois de plus, dans une comparaison, en l'occurrence de type quantitatif : « il [Charlus] me tapa sur l'épaule (profitant du geste pour s'y appuyer jusqu'à me faire aussi mal qu'autrefois, quand je faisais mon service militaire, le recul contre l'omoplate du "76") » (IV, TR, 387).

Or, s'il est avéré qu'elle n'ouvre que sur une ellipse du récit, sur une faille énigmatique de la charpente romanesque, cette fenêtre n'est pas tout à fait condamnée ; elle constitue au contraire une source de lumière, dans la mesure où elle met au jour une autre parcelle d'autobiographie proustienne camouflée dans la trame fictionnelle. Les biographes nous disent en effet qu'en 1889-1890 Proust s'engagea comme volontaire et fit son service militaire au quartier d'Orléans ; de cette année, et de l'atmosphère de franche camaraderie, de bonheur simple et d'insouciance qui la caractérisèrent, l'écrivain garda toujours des souvenirs heureux⁸¹, dont la quintessence se trouve transposée et condensée dans l'épisode de Doncières (II, CG, 370-437). Cette longue évocation – que Proust rattache habilement à l'intrigue romanesque en présentant la visite à Saint-Loup comme une manœuvre du héros pour se rapprocher (tout en s'en éloignant) de la duchesse de Guermantes – montre, d'une part, que l'époque du régiment, son ambiance et ses relations éphémères ont bien conflué, quoique sous une forme détournée, dans la *Recherche* ; d'autre part, l'allusion (faussement) analeptique et les clins d'œil biographiques qui apparaissent, de loin en loin, dans certaines comparaisons semblent suggérer aussi que Proust a aspiré à représenter les souvenirs de son propre service militaire de façon plus explicite et conséquente, comme si le mouvement rétrospectif et le rappel du passé qu'il prête fictivement à son protagoniste n'étaient

⁸⁰ Voir *infra*, p. 661-663.

⁸¹ Comme l'exprime clairement ce passage, dont la matrice subjective ne fait pas de doute, qui figure dans *Les Plaisirs et les jours* : « Ma vie de régiment est pleine de scènes [...] dont je me souviens avec beaucoup de douceur. Le caractère agreste des lieux, la simplicité de quelques-uns de mes camarades paysans, [...] le calme d'une vie où les occupations sont plus réglées et l'imagination moins asservie que dans toute autre, [...] tout concourt à faire aujourd'hui de cette époque de ma vie comme une suite, coupée de lacunes, il est vrai, de petits tableaux pleins de vérité heureuse et de charme sur lesquels le temps a répandu sa tristesse douce et sa poésie. » (*PJ*, « Rêveries couleur du temps, XVIII, « Tableau de genre du souvenir », p. 194).

que le miroir, et la reproduction simultanée, de l'activité mémorielle qui se produit chez l'auteur parallèlement à la conception et à la rédaction de son roman, d'où les superpositions et les interférences entre le texte et la vie.

L'analyse de ces quelques exemples, caractérisés par un comparant dont la représentation réalise une analepse complétive, nous aura donc fourni un premier aperçu de la stratification, du feuilleté chronologique et énonciatif propre aux comparaisons intradiégétiques proustiennes, trait que nous verrons être commun à toutes les catégories de cette section et qui est source aussi de leur complexité. C'est en effet en prenant en compte plusieurs niveaux et plusieurs instances à la fois que ces occurrences doivent être lues et interprétées ; au niveau de l'univers romanesque, elles nous montrent un héros, ou un narrateur – une séparation nette entre les deux instances est souvent difficile à opérer –, pour qui l'acte herméneutique de déchiffrement et d'appréhension d'une situation actuelle et inconnue passe par la confrontation avec un fragment de son passé, une expérience qui appartient à son vécu et de laquelle il est en mesure de tirer une leçon. Par cette astuce formelle, l'écrivain donne à voir le chemin parcouru, la trajectoire d'apprentissage dans laquelle est engagé son héros, et que le narrateur s'applique à retracer, et rend également sensible l'inscription du sujet dans le temps, un temps qui s'écoule et s'incorpore dans la portée des renvois analeptiques.

En ce qui concerne le niveau extradiégétique, celui où se situent les lecteurs et l'auteur Marcel Proust, nous avons souligné que l'intérêt majeur de ce type de comparaisons réside en ce qu'elles apportent de nouvelles tesselles à la mosaïque de la vie du héros, en nous laissant apercevoir des épisodes inconnus de son enfance ou de sa vie adulte, destinées à demeurer dans l'ombre, ainsi que des bifurcations possibles, et non avenues, de la trame romanesque. Le plaisir heuristique octroyé au lecteur est donc double, car la comparaison lui apprend quelque chose de nouveau non seulement sur le phénomène ponctuel qui tient lieu de comparé, mais aussi sur l'ensemble du texte qu'il est en train de lire. Cependant, le fait d'avoir dépisté dans la quasi-totalité des analepses complétives intégrés à la comparaison des clins d'œil à la biographie de Proust, nous a permis d'affirmer que ces ouvertures inopinées sur des lacunes du texte sont peut-être moins la trace de projets abandonnés ou de changements ayant bouleversé la structure originale du roman, qu'une opportunité pour l'écrivain de glisser furtivement dans la fiction des souvenirs personnels. À défaut d'une reconversion romanesque aboutie et d'un traitement dans des développements plus amples, ceux-ci affleurent néanmoins dans la mémoire, et dans le texte, lors de l'élaboration des comparaisons et contribuent ainsi à nourrir, de façon inattendue, l'hybridité générique constitutive de la *Recherche*.

1.3.2 Rappels itératifs

Nous allons nous pencher à présent sur une autre forme d'analepse intégrée à la structure comparative, qui nous permettra d'approfondir nos remarques liminaires et de mieux définir la contribution des comparaisons intradiégétiques à la technique de composition du roman proustien. Dans les occurrences que nous venons d'analyser, le retour en arrière participait certes à la construction globale de l'intrigue – le comparant venant combler des vides ou des réticences du récit vis-à-vis du passé du héros et mettant également en évidence la porosité de la frontière entre (auto)fiction et (auto)biographie qui fait toute l'ambiguïté

générique du texte proustien⁸² – mais ne concourait pas à l’orchestration de cette « polyphonie de correspondances »⁸³ qui constitue la charpente à la fois visible et invisible de l’œuvre de Proust. Au contraire, on pourrait affirmer que les analepses complétives ne sont pas loin de constituer un péril pour la solidité de l’édifice ; celui-ci n’en sort certes pas ébranlé, mais apparaît tout de même quelque peu fragilisé par un renvoi qui amène de petites incohérences dans la trame et, n’ayant son antécédent nulle part dans le récit, débouche sur un passé qui est présenté comme tel (et qui est tel pour le protagoniste de la fiction) mais qui se manifeste en même temps aux lecteurs comme du nouveau, du “jamais lu”, ce qui engendre une fausse symétrie, un balancement boiteux car amputé de l’un de ses membres.

Les comparaisons intradiégétiques que nous examinerons dans cette section réalisent en revanche la variante achevée et balancée d’analepse, celle que, dans sa typologie, Lämmert qualifie de « Rückgriff »⁸⁴ et qui consiste en une brève incursion dans le passé du récit sous forme de rappel, c’est-à-dire la répétition, dans la chaîne syntaxique de la narration, d’un événement ou de circonstances qui ont déjà été relatées auparavant et qui sont donc familières aux lecteurs. La configuration binaire et vectorielle de l’anachronie se voit donc parfaitement respectée, car la représentation évoquée dans le comparant possède toujours un pendant symétrique dans le récit premier, le cliché négatif, pour ainsi dire, de l’image qui sert de repère explicatif ; c’est donc en identifiant d’abord l’épisode qui est à la fois « origine et visée »⁸⁵ du rappel que l’on peut reconnaître la dimension itérative et intradiégétique du comparant. De la sorte, le binarisme qui caractérise la structure formelle des catégories répétitives d’anachronie se voit en quelque sorte doublé, ou reflété, par le cadre binaire symétrique de la comparaison en *comme*, qui se charge en l’occurrence de joindre ou, pour utiliser un terme cher à Proust, de « rentoiler » non plus deux fragments du réel, mais deux bouts d’une vie – et d’un texte.

Au fil des volumes de la *Recherche*, les lecteurs rencontrent à de nombreuses reprises des passages où apparaissent des rappels itératifs, dans lesquels le héros-narrateur revient sur un pan de son passé et ressaisit une situation ou examine le comportement d’un personnage sous un angle différent. Leur récurrence a partie liée avec l’une des plus grandes trouvailles de Proust romancier, c’est-à-dire la scission des instances narratives et le morcellement du *je* en plusieurs voix et en au moins deux individus distincts : le héros qui avance dans sa vie et s’enlise dans le temps perdu, tout en progressant sans le savoir vers le temps retrouvé, et le narrateur qui retrace ce chemin à rebours, en renonçant pour autant au privilège de l’« episch[e] Allwissenheit »⁸⁶ qui lui a été octroyé par les révélations de la dernière matinée, et en adoptant au contraire une perspective de « futur dans le passé », ce qui lui impose une contrainte d’adhérence, pas toujours respectée, au point de vue limité et naïf du héros. Les analepses viennent renforcer cette superposition vertigineuse de rétrospection et de

⁸² Voir aussi, sur ce point controversé, les remarques de D. Cohn, « Proust's generic ambiguity », *The Distinction of fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, p. 58-78.

⁸³ L. Fraisse, « Émile Mâle et le secret perdu de la *Recherche* », art. cit., p. 20.

⁸⁴ Qui sont définis comme suit : « Rückwendungen [die sich] einschieben, ohne dass dadurch eine merkliche Unterbrechung des Gegenwartsgeschehens stattfindet. [der Erzähler] erzählt lediglich beifügend oder vergleichend ein isoliertes Stück Vergangenheit. » (E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, op. cit., p. 122-123). (« Analepses qui s’interpolent, sans entraîner pour autant une interruption nette dans le présent du récit. Le narrateur relate un morceau isolé de passé dans un but purement adjonctif ou comparatif. » nous traduisons).

⁸⁵ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, op. cit., p. 127, (« omniscience épique », nous traduisons).

prospéction – que l'on appréciera en toute son hardiesse au moment d'analyser certaines occurrences de comparaisons à valeur proleptique – dans la mesure où elles offrent un support formel à la « dialectique subtile entre le récit “innocent” et sa “vérification” rétrospective »⁸⁷ qui anime les nombreux coups de théâtre et, de manière plus généralisée, la dynamique d'« inversion » du sens que Barthes a reconnue comme étant à la base du roman proustien⁸⁸. À ce propos, les critiques ont souligné que la fonction exercée par la plupart des analepses répétitives du récit est d'apporter une révélation différée, d'éclairer *a posteriori* la signification profonde de certaines scènes, et par conséquent, de rectifier les méprises, les erreurs ou les croyances trompeuses d'un héros qui est peu à peu dénié par la vie et passe – comme le veut le principe aristotélicien de l'*anagnorisis* – de l'ignorance à la connaissance⁸⁹. À notre avis les rappels itératifs qui figurent à l'intérieur d'une comparaison ne présentent pas tout à fait cette valeur de modification rétroactive du sens de l'épisode original et de remise en cause radicale de l'interprétation première. S'il est vrai, d'une part, que l'analogie intradiégétique fait ressurgir ce passé « que nous avons conservé depuis longtemps en nous et que tout d'un coup nous apprenons à lire » (III, *PR*, 595), l'opération de vérification accomplie à travers son évocation n'entraîne pas de démentis mais offre plutôt des points d'appui et des confirmations ; elle consiste aussi, et surtout, en un éclairage du présent, en une compréhension plus pleine de l'actuel à travers la découverte des similarités qui lient, de façon inattendue, des parties, très éloignées dans le temps, de l'existence du héros-narrateur.

Comme le souligne Guillaume Perrier, les rappels itératifs assument toujours une double fonction chez Proust, à la fois « herméneutique et temporelle »⁹⁰, qu'il est indispensable de considérer en essayant de se tenir à cheval des plans diégétique et extradiégétique, en se postant, tour à tour, du côté du héros-narrateur qui les élabore en amont, et du côté du lecteur qui les reçoit en aval de la fiction. Observé depuis la perspective romanesque, le processus cognitif et mémoriel qui se fait jour dans les comparaisons contenant un rappel itératif ne diffère guère de celui relevé à l'examen des comparants analeptiques à valeur complétive. L'interprétation que le héros, ou le narrateur, donnent de la situation présentée comme “actuelle” fait appel à une expérience révolue, autrement dit à un souvenir qui surgit du passé à la suite de la perception, affective d'abord, d'une similitude, et à l'acte intellectuel conséquent de mise en relation et de découverte des traits communs aux deux moments. De ce fait, la comparaison induit une juxtaposition du passé et du présent et favorise la mise en communication de deux époques différentes qui se télescopent soudain par le « miracle d'une analogie », miracle qui n'a pourtant rien de fortuit ni d'involontaire ; contrairement à l'autre forme de rappels itératifs que sont les réminiscences épiphoniques, il est cueilli « à claire-voie » (IV, *TR*, 457) à travers le raisonnement et l'effort d'interprétation que le protagoniste fournit en sondant les matériaux de sa propre

⁸⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁸ R. Barthes, « Une idée de Recherche », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 307-312.

⁸⁹ Souvenons-nous, pour ne citer que l'un des exemples les plus sensationnels et les plus lourds de conséquences, de la révélation troublante de Gilberte située au début du *Temps Retrouvé*. La jeune femme découvre au héros non seulement ce que signifiait le geste obscène qu'elle lui avait adressé jadis dans le jardin de Tansonville, mais surtout que l'on peut prendre le chemin de Méséglise pour arriver à Guermantes, et balayant ainsi d'un revers de main la croyance en l'étanchéité des deux côtés qui a nourri l'enfance du héros. Nous reviendrons longuement sur l'artifice dramatique de l'*anagnorisis* dans le prochain chapitre, où il s'agira de démontrer que son principe peut être transposé sur le plan esthétique et règle la vision proustienne qui s'exprime par la comparaison. Voir *infra*, chapitre 2.

⁹⁰ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, *op. cit.*, p. 63.

vie ou en observant les constantes psychologiques et morales dont sont porteurs, à leur insu, les individus côtoyés dans les différents milieux sociaux⁹¹. En ce sens-là, la mémoire s'avère, comme l'avait bien vu Deleuze, un moyen d'apprentissage, puisqu' « apprendre, c'est se ressouvenir »⁹² chez Proust, devenir capable de tisser des rapports, d'établir des liens de continuité, des transversales entre des fragments d'expériences vécus d'abord dans l'hétérogénéité et dans la discontinuité.

Or, à la « rumeur des distances traversées » (I, *CS*, 45) par le personnage proustien au fil de ce voyage sidéral à travers le Temps et l'espace, accompli dans l'éclair d'une analogie, répond en parallèle, et en dehors de la fiction, le voyage que va devoir entreprendre le lecteur pour franchir l'étendue à la fois temporelle et textuelle que la comparaison intradiégétique étale devant lui ; cela signifie qu'« au souvenir du héros-narrateur se remémorant une expérience vécue, correspond alors un souvenir de lecture de la part du lecteur se remémorant un passage du récit antérieur »⁹³. Pour ce dernier, en effet, ces rapprochements mettent avant tout en relation deux morceaux de texte, évoquent un présent et un passé qui n'ont rien à voir avec son propre itinéraire existentiel mais sont uniquement ceux de l'histoire qu'il est en train de lire ou, si l'on veut, des moments qui – contrairement au personnage fictif, pour qui ce passé coïncide avec sa vie – ne concernent que son existence d'individu lisant et la durée subjective de sa lecture, le passé (et le futur) se mesurant dès lors pour lui en termes de pages lues et de pages à lire. De même, l'activité mémorielle que sollicitent les comparants intradiégétiques est, certes, calquée sur celle accomplie par le héros-narrateur dans le roman, mais elle en diffère radicalement par le fait que la mémoire qui entre en jeu chez les lecteurs n'est pas celle des affects mais celle du texte ; elle est constituée par un gisement plus ou moins riche de souvenirs, par les couches successives que la narration peu à peu a déposées et que les analepses complétives ne mobilisaient pas, puisqu'elles apportaient des informations nouvelles. Cette mémoire devient à présent indispensable pour reconnaître l'antécédent du rappel, pour reconstituer l'environnement contextuel qui entoure l'épisode remémoré et surtout pour saisir les concordances et les contrastes que Proust établit entre les scènes rapprochées.

Il va de soi que, dans un roman aussi long et complexe que la *Recherche*, cette opération de récupération est loin d'être automatique et immédiate ; si Spitzer affirmait dans son étude que les phrases proustiennes dépassent la limite naturelle du souffle humain⁹⁴, le système des rappels et des annonces met, quant à lui, à dure épreuve les facultés mémorielles de n'importe quel lecteur, y compris les plus chevronnés. Cette difficulté vient d'abord de ce que, comme l'allusion rétrospective contenue dans le comparant ne révèle rien de nouveau ou d'inattendu, mais se limite à reprendre des matériaux que le lecteur est censé connaître (et reconnaître), son « extension narrative »⁹⁵ est toujours restreinte ; le rappel ne donne jamais lieu à une répétition littérale et intégrale du morceau antécédent mais l'esquisse de façon allusive et synthétique, en reproduisant seulement certains traits susceptibles de favoriser son identification. C'est pourquoi le lecteur doit être particulièrement réceptif à l'égard des indices que, comme il arrive dans les exemples de rappels explicites

⁹¹ Ce qui, comme nous le verrons, permet à Proust de tisser des symétries tantôt surprenantes, tantôt plus prévisibles (au vu de l'économie globale de la composition), entre des personnages différents.

⁹² G. Deleuze, *Proust et les signes* [1964], PUF, 2014, p. 81.

⁹³ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 22.

⁹⁴ Cf. L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 407.

⁹⁵ G. Genette, *op. cit.*, p. 95.

que nous analyserons en premier, Proust dissémine dans les replis du comparant phrastique, afin de rendre perceptible et reconnaissable la référence au passé. Néanmoins, le défi posé est de taille et le risque que les clins d'œil intradiégétiques lancés par la comparaison passent inaperçus est d'autant plus élevé si la portée du rappel est très ample, c'est-à-dire à chaque fois que l'élucidation du comparé, soit du moment actuel atteint par l'histoire, se fait au moyen d'un comparant qui remonte à des dizaines d'années – et à plusieurs centaines de pages – auparavant ; aussi l'intervalle de temps qui se creuse dans la chronologie interne du roman reflète-t-il l'éloignement textuel des épisodes en termes de pages et de volumes et permet dès lors au lecteur de prendre conscience, de façon intime, aussi bien du temps écoulé que de l'effort de mémoire qui lui est demandé par le texte.

Du moment que, comme l'affirme Perrier, « souvenir et oubli ne dépendent pas seulement de la portée mais aussi de la mise en forme des rappels »⁹⁶ et des aspects structurels qui concourent à les transformer en de véritables auxiliaires mnémotechniques, tant pour le lecteur que pour l'auteur, il nous a paru opportun, au vu de notre corpus, de distinguer les comparaisons où le comparant exhibe clairement sa fonction de rappel itératif au moyen d'éléments d'ordre linguistique et motivique, et vise par-là à provoquer le déclic mémoriel chez le lecteur, qui est invité à percevoir les correspondances tissées par l'auteur, des occurrences où en revanche l'allusion au passé du récit est beaucoup plus tenue, sinon imperceptible, et son actualisation dans le texte est subordonnée à la perspicacité et à la sensibilité des lecteurs. Nous allons donc illustrer d'abord les caractéristiques et les enjeux constructifs des rappels itératifs explicites, en commentant en premier lieu les occurrences où le comparant renvoie à l'enfance et au monde combraysien, puis celles qui évoquent des expériences ultérieures du héros-narrateur et, pour finir, les rappels qui mettent en relief une symétrie ou un lien inattendu entre d'autres personnages du roman.

1.3.2.1 Rappels itératifs explicites

« Les allusions du récit à son propre passé »⁹⁷ qui prennent corps dans le comparant et que l'on peut qualifier d'explicites se caractérisent d'ordinaire par deux ensembles de signaux. Les marques de nature linguistique ne diffèrent pas de celles qui signalaient les analepses complétives dans les exemples commentés plus haut. Nous avons relevé, d'une part, l'utilisation des temps du passé en lieu et place du présent achronique, soit essentiellement l'imparfait itératif – qui désigne un passé indéfini, sans possibilité d'isoler dans cette durée étale un repère chronologique saillant – ou le plus-que-parfait, exprimant de façon plus nette l'antériorité de l'époque remémorée et son caractère révolu par rapport à l'actualité (implicite) de l'énonciation. D'autre part, le retour en arrière et la rupture chronologique déclenchés par les verbes se voient souvent renforcés par l'utilisation d'adverbes ou de locutions adverbiales, tels que « jadis », « au temps de », « autrefois », qui ancrent la représentation dans un cadre temporel indéterminé, relevant du monde raconté, et rendent compte également de la portée ample du mouvement rétrospectif.

⁹⁶ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 39.

⁹⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 95.

Outre que par ces indices, communs à toutes les formes d'anachronie narratives tournées vers le passé, les comparants examinés ici exhibent leur valeur analeptique à travers un marquage d'une autre sorte, typique de la manière musicale, voire wagnérienne⁹⁸, qu'a Proust d'élaborer la vaste trame de thèmes et de motifs qui soutiennent sa construction romanesque, et qui s'appuie aussi sur la répétition, sous fond de variation, de parcelles textuelles infinitésimales. Ce marquage, que nous définirions thématique, consiste en la reprise littérale, au sein de l'évocation rétrospective et synthétique de l'épisode matriciel, de certaines locutions ou de certains signifiants emblématiques qui, en raison du relief dont ils ont bénéficié dans le récit premier, sont susceptibles d'exercer une fonction évocatrice et de mettre en branle, lors de leur rappel, un réseau capillaire d'associations mémorielles. Ces termes ou expressions sont riches en échos et en suggestions, aussi bien pour le fabricant de l'analepse⁹⁹ que pour le lecteur, puisqu'ils renvoient à des référents-fétiches, à des objets matériels qui symbolisent tout un paysage de l'âme, qui enferment et condensent en eux l'essence de l'époque que le héros-narrateur ressuscite à travers le souvenir, et servent en même temps d'« indices de récupération »¹⁰⁰ pour le lecteur, dont la mémoire contextuelle se voit sollicitée par le retour d'éléments qui sont apparus à plusieurs reprises dans le texte et qui sont donc censés faciliter l'identification de l'antécédent.

L'occurrence ci-dessous, tirée d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, présente une comparaison intradiégétique développée, d'allure énumérative, qui illustre de façon paradigmatique ce travail d'élaboration et de mise en forme stylistique du contenu rétrospectif :

(5) Ils me rappelaient ces assiettes à petits fours, des Mille et une Nuits, qui distraient tant de leurs « sujets » ma tante Léonie quand Françoise lui apportait un jour Aladin ou la Lampe Merveilleuse, un autre Ali-Baba, le Dormeur éveillé ou Sinbad le Marin embarquant à Bassora avec toutes ses richesses. J'aurais bien voulu les revoir, mais ma grand-mère ne savait pas ce qu'elles étaient devenues et croyait d'ailleurs que c'était de vulgaires assiettes achetées dans le pays. N'importe, dans le gris et champenois Combray, elles et leurs vignettes s'encastrent multicolores, **comme** dans la noire église les vitraux aux mouvantes pierreries, **comme** dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, **comme** devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, **comme** la collection de vieux Chine de ma grand-tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province. (II, *JF*, 257-258)

Cet exemple constitue un *unicum* au sein de notre corpus de rappels itératifs inscrits dans une comparaison, tant pour sa densité mémorielle que pour sa complexité formelle. Le rapprochement s'articule en effet autour d'une structure proliférante, nettement disproportionnée du côté du comparant, qui se déploie sur plusieurs

⁹⁸ C'est Luc Fraisse qui, dans la préface à son édition de *La Prisonnière*, a fait ce rapprochement entre Proust et Wagner, à propos d'une composition qui semble recourir à la technique des « restes instrumentaux, consistant à laisser flotter dans des mélodies nouvelles, au service de thèmes et des épisodes nouveaux, quelques notes obligeant la mémoire de l'auditeur à réactiver par association d'idées le souvenir de thèmes et épisodes précédents. » L. Fraisse, « Introduction », *La Prisonnière*, Classiques Garnier, 2013, p. 56-57.

⁹⁹ Les notes de régie de Proust sont très instructives à ce propos : lorsque le passage a une valeur analeptique, l'écrivain veille à réutiliser tel ou tel mot ou adjectif qu'il avait employé dans l'épisode ou la description antécédente et si sa mémoire ne lui fournit pas le correspondant exacte, il met souvent un point d'interrogation ou un « vérifier » entre parenthèses, comme dans l'exemple tiré des ajoutages au cahier 57 : « Cette Mme de Guermantes vue dans l'église de Combray au mariage de Mlle Percepied et sous les yeux brillants et la cravate (?) mauve de qui j'avais mis une idée si différente [...] » IV, TR, *Esquisse LIV.I*, p. 932. Ainsi, ces notes nous montrent (idéalement) l'écrivain en train de faire la navette entre ses nombreux cahiers, contraint au même va-et-vient entre un bout et l'autre du texte qu'il impose à son lecteur.

¹⁰⁰ Soit, en psychologie, « les signaux (de toute sortes) que l'expérimentateur donne au sujet pour susciter, plus ou moins efficacement, un rappel » G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 92, note 4.

paliers à travers la duplication par coordination de segments homologues régis par *comme*. Au parallélisme qui informe le cadre syntaxique fait écho, en outre, une série de contrastes sémantiques et motiviques liés à la matière diégétique remémorée, sur lesquels nous reviendrons plus bas, sans négliger par ailleurs que cette comparaison s'insère dans un paragraphe plus ample, lui-même à valeur analeptique, dont il convient, pour commencer, de retracer le contexte. Notre citation débute par le marqueur linguistique typique de l'analepse narrative, soit la construction verbale réfléchie « se rappeler » ; conjuguée à la première personne et à l'imparfait, celle-ci constitue non seulement le point d'interpolation de l'anachronie et le signal du surgissement, volontaire, du souvenir, mais nous indique en outre, de façon assez univoque, que l'acte de remémoration mis en scène ici se situe au niveau de l'histoire racontée, et que le sujet qui l'accomplit n'est pas le narrateur mais le héros, le héros qui, engagé vers l'avenir, revient, de loin en loin, sur son propre passé et repense à un temps qu'il tient, à ce stade du roman, pour irrémédiablement perdu. Il s'ensuit alors que, eu égard à la teneur globalement rétrospective et pseudo-diégétique de la narration proustienne, ce passage nous met en présence d'un dédoublement, d'une sorte de mise en abyme vertigineuse du geste mémoriel : le narrateur, placé comme on sait à une époque ultérieure par rapport aux faits qu'il relate, se souvient ici des après-midi de Balbec où il allait goûter au haut des falaises avec les jeunes filles et où les gâteaux « instruits » et les tartes « bavardes », avec leurs « fadeurs de crème » ou leurs « fraîcheurs de fruits » (*loc. cit.*)¹⁰¹, faisaient renaître en lui les souvenirs anciens des étés combraysiens, ainsi que ceux plus récents – mais perçus par le moi actuel, qui n'est plus amoureux de Gilberte, comme appartenant eux aussi à un passé révolu¹⁰² – des après-midi parisiens chez les Swann.

Le texte crée ainsi une stratification chronologique qui fait converger trois époques différentes en l'espace de quelques lignes (les jours de Balbec contenant, à l'instar d'une poupée-gigogne, les moments passés aux côtés de Gilberte et le temps désormais lointain de Combray) et donne à voir le tissage d'une chaîne d'associations mémorielles que nous pourrions récapituler ainsi : les gâteaux savourés en compagnie des jeunes filles déclenchent, par métonymie, le souvenir des assiettes décorées avec les histoires des *Mille et Une Nuits*, dans lesquelles étaient servis les desserts dans la maison de tante Léonie ; ce souvenir entraîne alors à sa suite, par un effet d'aimantation et de contiguïté, la résurgence de tout Combray et de l'atmosphère unique de l'enfance, condensée dans, et irradiée par, la série d'objets-fétiches contenus dans l'énumération des comparants. En l'occurrence, la rupture chronologique qui structure d'ordinaire les comparaisons intradiégétiques et qui découle de la juxtaposition d'un comparé actuel, ancré dans le "présent" atteint par le

¹⁰¹ « Mes amies préféraient les sandwiches et s'étonnaient de me voir manger seulement un gâteau au chocolat gothiquement historié de sucre ou une tarte à l'abricot. C'est qu'avec les sandwiches au chester et à la salade, nourriture ignorante et nouvelle, je n'avais rien à dire. Mais les gâteaux étaient instruits, les tartes étaient bavardes. Il y avait dans les premiers des fadeurs de crème et dans les secondes des fraîcheurs de fruits qui en savaient long sur Combray, sur Gilberte, non seulement la Gilberte de Combray, mais celle de Paris aux goûters de qui je les avais retrouvés. » (*loc. cit.*) On aura noté au passage que dans le groupe adjectival « gothiquement historié » se niche un renvoi explicite au « gâteau architectural » (I, JF, 497) et à la description de la pâtisserie ninivite qui trône dans la salle à manger de Gilberte ; le signifiant métaphorique tient donc lieu de support mnémonique et de déclencheur du rappel itératif, comme il arrive aussi pour les comparants combraysiens de notre citation.

¹⁰² En réalité, le narrateur précise au début de la deuxième section des *Jeunes filles* qu'entre la rupture avec Gilberte et le départ pour Balbec deux ans seulement se sont écoulés (voir II, JF, 3) ; c'est donc en raison de la mort du moi épris de la jeune fille et de l'état « de presque complète indifférence » (*ibid.*) à son égard auquel est parvenu le héros qui étirent ce laps de temps aux jeux de celui-ci et relèguent ces après-midi dans un passé éloigné, coupé du moment présent.

récit, et d'un comparant issu d'un moment antérieur et censé l'éclairer, se voit ici atténuée par le fait que les constituants du rapprochement (les assiettes, d'une part, et, d'autre part, les divers objets introduits par le relateur *comme*) incarnent tous des fragments d'un même passé, autant d'apparitions qui s'engendrent et se reflètent l'une l'autre dans la mémoire du héros.

Cet enchaînement de souvenirs et d'images – égrenés sur un ton lyrique, fruit notamment de l'antéposition des épithètes et des groupes prépositionnels –, vient ainsi nourrir une ode nostalgique, ou, plus exactement, une élégie en hommage à l'âge et au paradis perdu de Combray (perdu comme les assiettes de Léonie que le héros voudrait tant revoir), mais retrouvé aussi, bien des années plus tard et contre toute attente, grâce à l'expérience extatique de la madeleine, dont ce passage constitue, en termes d'ordre narratif¹⁰³, c'est-à-dire de succession des épisodes dans le récit, à la fois une émanation et une réplique. Une émanation, car les entités qui peuplent l'évocation rétrospective, et remplissent la fonction de comparant, relèvent de ce pan de l'enfance, resté longtemps enfoui dans un oubli apparent, que le héros-narrateur a pu tirer des « indistinctes ténèbres » (I, CS, 43) où il sévissait, grâce à l'épiphanie déclenchée par la saveur du gâteau trempé dans le thé. Si ces souvenirs peuvent maintenant faire l'objet d'une remémoration volontaire et d'une analepse itérative, c'est non seulement parce qu'ils ont été retrouvés par l'entremise d'une sensation, mais aussi parce qu'ils ont été fixés dans un récit (celui qui, en dehors de la fiction, coïncide avec le premier volume de la *Recherche*) auquel ils renvoient et qui représente donc leur antécédent. Une réplique, d'autre part, parce que si tout Combray, « ville et jardins », est sorti une première fois de la tasse de thé, ses éléments matriciels, son paysage et ses couleurs, revivent à nouveau dans ce passage et sortent, comme semble aussi le mimer le déploiement de la comparaison, du souvenir des assiettes historiées des *Mille et Une Nuits*.

Observons maintenant de plus près la construction du rapprochement et le choix des comparants. Quels sont les objets qui représentent les « gisements du sol mental » du héros-narrateur, les « sommets [...], les points de plus-value de l'anecdote »¹⁰⁴, qui enferment la quintessence du temps le plus heureux de sa vie, et qui doivent également, de par la prégnance de leurs signifiants et leur articulation au sein de l'énumération, activer les gisements mentaux et mémoriaux des lecteurs ? Il semblerait que la succession des contenus rappelés en guise de repères ait été façonnée par Proust selon un véritable principe mnémotechnique, dans le but d'établir, au sein de l'analogie, un « résumé autotextuel »¹⁰⁵ de la première section de *Du côté de chez Swann* ; en effet, leur ordre d'apparition respecte et retrace, exception faite pour le dernier constituant (nous y reviendrons), la progression des épisodes tels qu'ils se déroulent dans le récit premier. De la sorte, au fur et à mesure que le lecteur avance dans l'énumération des comparants, celle-ci est censée déclencher simultanément autant de souvenirs relatifs au premier volume, les étapes principales de cette partie du roman défilant à

¹⁰³ Du point de vue de l'ordre diégétique, en revanche, cette interprétation ouvre à quelques contradictions, car l'épisode de la madeleine, ayant pour protagoniste le héros adulte et vieilli, n'a pas encore eu lieu au temps de Balbec, ce qui nous autoriserait à douter que le rappel itératif véhiculé par la comparaison émane effectivement du héros, contrairement à la première partie de la citation, où l'indication du verbe « me rappelaient » est univoque. Cependant, si l'on pense à la chronologie interne du roman, on admettra aussi que le héros adolescent est encore relativement proche du temps de Combray et il pourrait donc se souvenir de tout ce que, par la suite, et jusqu'au moment de goûter la madeleine, il croira avoir oublié.

¹⁰⁴ R. Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 323.

¹⁰⁵ Terme emprunté à L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n. 27, 1976, p. 283-284. Nous reviendrons plus loin sur les notions d'autotextualité et d'intratextualité appliquées aux comparaisons intradiégétiques proustiennes.

nouveau devant lui et lui permettant ainsi de (res)saisir, dans leur pleine signifiante, des éléments porteurs d'enjeux qui dépassent la pure valeur anecdotique de l'histoire.

Les vitraux multicolores de l'église Saint-Hilaire et les irisations « surnaturelles » (I, CS, 9) que la lanterne magique projette sur les murs de la chambre du héros apparaissent en effet au tout début de « Combray » – les seconds précédant même l'épisode de la madeleine, car ils sont liés au drame du coucher, soit le seul fragment du monde enfantin qui encore survit dans la mémoire du « sujet intermédiaire ». Leur juxtaposition et leur position liminaire dans la série des comparants s'expliquent donc, en première instance, par la volonté d'organiser les matériaux du rappel en respectant l'agencement, familier aux lecteurs, des séquences narratives dans le récit premier ; qui plus est, l'on se souviendra que la description inaugurale de la lanterne magique est jalonnée par plusieurs références à l'art du vitrail, convoqué en tant que point de repère illustratif, et la parenté des deux objets se voit même explicitée par une comparaison (« de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané », *loc. cit.*), qui constitue la dernière trace d'un état primitif de la rédaction, où l'évocation de la lanterne voisinait, sans solution de continuité, avec celle des vitraux de l'église, dans un agrégat compact qui sera ensuite dispersé dans le texte publié¹⁰⁶. Cependant, leur contiguïté dépend aussi, à notre avis, d'un facteur d'ordre motivique, soit leur affinité en tant que symboles complémentaires d'une esthétique. La lanterne et le vitrail s'avèrent en effet une préfiguration métapoétique – placée significativement au seuil du roman – de la vision kaléidoscopique du créateur Marcel Proust, qui reconnaît dans le déroulement horizontal et successif des clichés peints sur les plaques de la lanterne, ainsi que dans le montage de fragments de verre différents, formant néanmoins entre les plombs un dessin unique et composite, et que l'on n'apprécie qu'à une certaine distance, le principe qui sous-tend sa propre méthode de composition¹⁰⁷.

Les deux premiers comparants ravivent donc le souvenir de deux espaces emblématiques de Combray, la chambre et l'église, lieux clos et mitoyens qui ont constitué la toile de fond d'expériences fondatrices pour le héros-narrateur. Les boutons d'or et les lilas qui leur font suite – comme il se doit, puisqu'ils apparaissent à un moment ultérieur du récit – dans la liste des équivalents nous transportent en revanche en plein-air et font affleurer à la surface du texte, et dans l'esprit du lecteur, un autre portion essentielle de la géographie et du souvenir combraysien : les journées de promenades dans le paysage fluvial du côté de Guermantes, dont les boutons d'or sont le symbole, ou dans la plaine de Méséglise, condensée dans l'image des lilas fleurissants du parc de Tansonville. Par-delà l'élément exotique qui se rattache à ces fleurs – mis en évidence par la précision concernant leur lieu de provenance – et qui est central pour la signification globale de la comparaison (nous y reviendrons), il est intéressant d'observer ici que la coordination de ces deux « talismans » combraysiens au sein d'une même sous-phrase régie par le relateur *comme* entraîne déjà, au niveau syntaxique pour le moins, l'union mythique des deux côtés, qui s'accomplira à la fin du roman. La révélation ultime, que le héros ne découvrira que bien plus tard, par l'entremise de Gilberte, se voit de fait déjà réalisée dans et par le caractère synthétique

¹⁰⁶ Voir par exemple les avant-textes du cahier 6 de 1909 (n.a.fr. 16646, f° 1-2 r°), où la description des vitraux de l'église de Combray précède immédiatement une des premières ébauches consacrées à la lanterne magique. Voir aussi C. Quémard, « L'église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de Combray) », *Cahiers Marcel Proust 6, Études proustiennes 1*, 1973, p. 277-342.

¹⁰⁷ Sur ce point, voir notamment L. Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust – Le Fragment expérimental*, Corti, 1988 et Id., *L'Œuvre cathédrale*, op. cit., entrée « vitrail ».

du rappel itératif, et par les associations du mécanisme mémoriel, qui introduisent donc, au sein de la rétrospection, un clin d'œil prospectif et anticipateur, destiné pourtant, en toute probabilité, à demeurer inaperçu des lecteurs.

Le dernier comparant semble, quant à lui, venir interrompre, en y introduisant un élément discordant, la succession linéaire et transparente des objets évocateurs et des indices analeptiques, dans la mesure où la « collection de vieux Chine » de la tante Léonie ne fait l'objet d'aucune focalisation descriptive ou mention spécifique dans le récit de « Combray ». Les lecteurs ont beau arpenter à rebours leur mémoire, et feuilleter au besoin les quelques deux-cent pages de la première section de *Swann*, ils ne trouveront aucun correspondant précis, aucun double narratif – sauf, à la limite, ces mêmes assiettes peintes qui sont à l'origine de toute l'évocation¹⁰⁸ – de l'image ressuscitée en clausule par le héros-narrateur. Or, cela n'implique pas pour autant que le renvoi soit trompeur et l'analepse boiteuse, ou complétive, puisque les lecteurs les plus attentifs s'aviseront qu'un antécédent textuel de ce comparant, remanié d'ailleurs sur épreuves par Proust¹⁰⁹, existe bien dans la Recherche. Il se profile, toutefois, non pas là où on le chercherait spontanément, soit dans le premier volume, mais au début du deuxième, dans la mention de cette « grande potiche » précaire, en passe de se décoller, que le héros a reçue en héritage après la mort de sa tante et qu'il se résout enfin à vendre en cachette, dans le but d'avoir assez d'argent pour offrir chaque jour à Gilberte des roses et...des lilas¹¹⁰. Du coup, si l'on arrive à retracer le pendant du comparant au bon endroit du récit, il apparaît que Proust dote subrepticement le souvenir du vieux chine d'une épaisseur mémorielle ultérieure et d'une double charge analeptique : non seulement il s'ajoute aux autres éléments du tableau rétrospectif de Combray et de la maison familiale que brosse l'analogie ; il tisse aussi un lien supplémentaire et discret avec l'épisode postérieur (mais toujours antérieur par rapport au séjour à Balbec) de l'amour pour Gilberte, rapidement évoqué au début du paragraphe, ce qui oblige le lecteur à une lecture multidimensionnelle, à un ballotement entre des espaces et des temps discontinus, entre les différentes parties du texte.

Après avoir analysé les objets qui nourrissent cette longue comparaison intradiégétique et qui résument à la fois l'essence d'un monde et une portion très importante du roman, il convient de revenir brièvement sur la structure syntactico-sémantique du rapprochement, et sur le lien isotopique qui unit les différents comparants, par-delà la valeur symbolique qu'ils assument dans le paysage affectif et textuel de Combray. Le

¹⁰⁸ Même si la précision donnée peu avant par le narrateur à propos de l'opinion de la grand-mère, qui tient les assiettes décorées pour de vulgaires faïences achetées dans le pays, nous met en garde contre cette assimilation fautive.

¹⁰⁹ Les variantes signalés par les éditeurs de la Pléiade donnent à voir des corrections intéressantes, apportées par Proust *in extremis* : jusqu'aux épreuves Gallimard de 1918, l'écrivain avait placé une partie de cette longue comparaison énumérative dans le sillage de Balzac, et l'évocation analeptique déviait, vers la fin, de Combray à l'univers de la *Comédie humaine* : « les lilas de Perse, comme dans tel vieux roman tourangeau de Balzac la magnifique collection de vieux Chine d'une vieille fille de province. » (II, *var. a*, p. 1465) Proust biffe sur ces épreuves la référence intertextuelle et lui substitue le renvoi intradiégétique aux potiches de la tante Léonie, afin sans doute de ne pas troubler la cohésion de l'analogie analeptique par un élément étranger et détonnant, ainsi que pour resserrer le souvenir autour de son noyau fondateur, le monde de l'enfance et de Combray.

¹¹⁰ « Je songeai à une grande potiche de vieux Chine qui me venait de ma tante Léonie et dont maman prédisait chaque jour que Françoise allait venir en lui disant “A s'est décollée” et qu'il n'en resterait rien. [...] À ma grande surprise, [le marchand de chinoiserie] m'offrit non pas mille, mais dix mille francs. Je pris ces billets avec ravissement ; pendant toute une année, je pourrais combler chaque jour Gilberte de roses et de lilas. » (I, JF, 612) On voit bien ici que le motif des lilas s'associe à Combray non seulement en tant qu'élément du paysage du côté de Méséglise, mais aussi en tant que symbole de la culpabilité sensuelle du héros, s'exprimant d'abord dans le plaisir interdit de la masturbation et, puis, dans le désir pour Gilberte, écloso dans le parc de Tansonville où trônent les fleurs mauves.

rythme incantatoire et l'allure berçante de l'évocation analeptique résultent du parallélisme qui caractérise la structure syntaxique du comparé et de ses équivalents, bâtie sur le cadre des comparaisons phrastiques contenant un complément circonstanciel à valeur locative (*PI comme dans SN*). Cependant, si le comparé s'articule sur une proposition syntaxiquement marquée (le circonstant étant antéposé) mais complète, car son verbe (« s'encastrent ») est exprimé à la surface de la phrase, les structures introduites par *comme* sont, elles, partiellement elliptiques, le verbe étant effacé (même si on le reconstruit aisément au niveau notionnel, en répétant celui de la phrase matrice) pour éviter toute redondance et assurer la mise en relief des termes qui varient et qui structurent l'analogie, soit les compléments de lieu et les sujets. Or ce léger déséquilibre ne nuit nullement à la charpente symétrique des deux noyaux, qui est reproduite à chaque nouveau comparant, exception faite pour le dernier, où la variation dépend en l'occurrence de la longueur et de la valeur anaphorique du complément de lieu¹¹¹ : le groupe prépositionnel à valeur circonstancielle figure toujours en position thématique et pose le cadre, ou plus exactement le décor, l'arrière-plan sombre sous fond duquel se dresse, en toute sa luminosité et en ses couleurs chatoyantes, l'objet-fétiche que la mémoire ressuscite tour à tour et qui est mis en valeur grâce à un contraste sémantique et chromatique soigneusement élaboré.

Le parallélisme syntaxique fonctionne en effet comme un faire-valoir, susceptible de créer et d'exalter l'antithèse où réside à notre avis la signification profonde, esthétique, de ce long rapprochement analeptique. Il est aisé de noter que chaque terme de la comparaison met en relation deux éléments de signe opposé, le complément de lieu et le sujet de la proposition, et les réunit en un couple dioscurique¹¹² qui met en scène l'affrontement classique de l'ombre et de la lumière, mais revisité et élargi par Proust selon l'esthétique propre à Combray. L'isotopie de l'obscurité, la pénombre étouffante et grise qui teinte tout un versant des souvenirs de l'enfance et nourrit l'image du « Combray crépusculaire et immobile »¹¹³, avec ses rues noires et tristes, son atmosphère provinciale et prosaïque, se voit quintessenciée dans les circonstants locatifs, qui rappellent, d'une part, les attributs distinctifs, la substance même du village – on aura remarqué l'emploi homérique des épithètes « gris » et « champenois »¹¹⁴ dans le comparé, de l'adjectif « noir » dans le premier comparant – et, d'autre part, les repères géographiques incontournables (l'église, la chambre, le chemin de fer, la maison) d'une topographie affective rassurante, d'un décor immuable où viennent « s'encastrent », s'enchâsser comme autant de joyaux des réalités éblouissantes.

Les objets évoqués tour à tour dans les comparants dessinent en effet le revers brillant, coloré, de l'enfance combraysienne, riche en fragments d'or et de lumière, remplie de parcelles de féerie et d'exotisme (en atteste la mention, chargée d'orientalisme, des Indes, de la Perse, de la Chine), d'autant plus étincelantes qu'ils sont inattendus dans cet arrière-plan si quotidien et conventionnel ; ils gardent une place d'exception

¹¹¹ Le complément de lieu est anaphorique car le déterminant possessif « sa » et surtout la reformulation synonymique « vieille dame de province » renvoient à « grand-tante » qui précède le groupe prépositionnel.

¹¹² Marie Miguet-Ollagnier a souligné l'importance du dioscurisme en tant qu'élément structural, aux multiples manifestations, de la mythologie proustienne, voir sa *Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., III^e partie, ch. 1.

¹¹³ J. Grandsaigne, L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, Lettres Modernes Minard, 1981, p. 42.

¹¹⁴ Cette précision géographique est l'indice de la « délocalisation », selon le mot d'Annick Bouillaguet (« Combray entre mythe et réalité », *Marcel Proust 3 : Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 1997, p. 27-44) que Proust fait subir au village de l'enfance au fil de la genèse ; le déplacement de la Beauce à la Champagne est opéré pour que Combray puisse se trouver sur la ligne du front pendant la guerre.

dans la mémoire du héros-narrateur car ils contiennent les souvenirs « de certains jours qui [ont] tant influé sur [lui] » (IV, TR,622)¹¹⁵ et ont été surtout le vecteur des premières impressions et émotions artistiques, sédiments fertiles d'une vocation qui mettra longtemps à se révéler.

Nous sommes maintenant en mesure de mieux saisir ce que la mention des vitraux et de la lanterne magique nous avait déjà suggéré, soit que, par-delà sa fonction mémorielle et analeptique, cette comparaison intradiégétique s'avère aussi le foyer d'un mouvement autoréflexif¹¹⁶, car elle thématise implicitement certains principes esthétiques qui sous-tendent la démarche de création proustienne et qui font l'objet d'une mise en situation à d'autres endroits du roman. Tout d'abord, le dédoublement dioscurique inhérent aux comparants recrée la tension entre le poétique et le prosaïque¹¹⁷, entre l'habituel et le fabuleux, entre la familiarité rassurante de l'ici et le désir de l'ailleurs qui innerve la représentation du monde combraysien et en fait le lieu matriciel par excellence, ainsi que l'une des applications romanesques de la leçon d'esthétique que Proust avait exposée, sous forme théorique, dans son étude de 1895 sur Chardin. Combray, avec ses pierres noires et grossières, sa « médiocrité domestique » qui cache pourtant des trésors éblouissants, vérifie en effet le principe – que l'écrivain formulera encore par l'entremise du peintre Elstir et rectifiera ultérieurement à Venise¹¹⁸ – selon lequel la poésie et la beauté, la splendeur et une certaine opulence ne sont pas l'apanage exclusif des matières intrinsèquement précieuses, des objets d'art, mais se nichent au contraire au cœur des choses les plus humbles et les plus triviales.

Mais le jugement à propos de la grandeur esthétique des choses simples, pressentie par le héros à Combray, n'est pas la seule allusion autoréflexive que donnent à voir les plis sinueux de cette comparaison. Outre les clins d'œil à la réunion des deux côtés, annoncée par la juxtaposition des boutons d'or de Guermites et des lilas de Méséglise, et la portée symbolique des vitraux et de la lanterne magique, il nous semble que dans cette confrontation d'ombre et de lumière que nous venons d'illustrer, et dans cette interpolation, exprimée par le verbe « s'encastrer », de tesselles chatoyantes sur un fond uniforme, Proust ait voulu faire allusion à la fois à l'agencement particulier des souvenirs dans la mémoire et au style, ainsi qu'à la méthode de composition, qu'il s'avère nécessaire d'adopter pour recréer cette alternance dans une œuvre littéraire. Nous nous référons plus particulièrement à l'intuition, annoncée sous forme d'anticipation dans le *Côté de*

¹¹⁵ Voir aussi : « au reste les paysages ne restent pas associés qu'à des impressions qui résultaient d'eux-mêmes. [...] Mais il est d'autres événements qui conservent le coin de la route disparue, le tas de pierres, la pente du talus glissant [...] restent pour cela indissolublement attachés pour moi soit au côté de Guermites soit au côté de Méséglise, bien que sans doute ils n'aient point d'autres liens que la simultanéité de la vision du lieu et de leur production. Ce sont les événements principaux de certaines vies, les événements intellectuels. » (I, CS, *Esquisse LVII*, p. 841).

¹¹⁶ D'autres occurrences nous donnerons plus loin l'opportunité de revenir sur cet aspect capital des comparaisons intradiégétiques proustiennes.

¹¹⁷ C'est cette même tension entre pôles opposées mais complémentaires que l'on voit déjà à l'œuvre dans la description des parfums qui flottent dans la chambre de tante Léonie, voir I, CS, 49-50.

¹¹⁸ Le parallèle entre Combray et Venise qui inaugure le troisième chapitre d'*Albertine disparue* nous paraît en effet à la fois renverser et confirmer la leçon de Chardin, en la complétant par la leçon de Véronèse. Tandis qu'à Combray, ce sont les choses prosaïques et simples qui procurent au héros une émotion esthétique, à Venise, les merveilles artistiques et les objets précieux suscitent en revanche « les impressions familières de la vie » (IV, AD, 205) ; dès lors, « le parallèle consciencieusement mené, avec une habileté de rhétoricien, réinstalle Combray dans la poésie (puisque traité comme Venise), et Venise dans la réalité. » (J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 282) Nous avons décidé de ne pas inclure ce long passage dans notre corpus de comparaisons à valeur analeptique car l'analogie filée qui le structure réalise moins une confrontation ponctuelle de l'actuel au passé qu'une transposition « palimpsestique » de l'un sur l'autre, qui en fait ressortir la ressemblance profonde malgré la différence.

Guermantes et développée par le narrateur au début de « l'Adoration perpétuelle »¹¹⁹, de l'exigence pour le créateur « d'exécuter les parties successives [de son œuvre] dans une matière en quelque sorte différente » (IV, TR, 449), afin de restituer à chaque époque, à chaque faisceau de souvenirs associés à un monde et à un moi irréductibles aux autres, leur couleur et leur matière particulières, leur qualité différentielle et unique par rapport au fond monotone, indifférencié, que forme « la suite continue », menacée par l'oubli, des jours et des années.

Au vu de sa densité et de la richesse des pistes interprétatives qu'il ouvre, non seulement en ce qui concerne les comparaisons intradiégétiques et leur fonctionnement, mais aussi à propos de certains aspects de l'esthétique à l'œuvre dans le roman, on pourrait arguer que cet exemple aurait sans doute mieux figuré en conclusion de notre commentaire sur les rappels itératifs. Si nous avons choisi de l'analyser en premier, c'est d'abord parce qu'il nous semblait constituer une entrée en matière pour illustrer les enjeux formels et mémoriels liés à la mise en forme stylistique du comparant analeptique (la répétition littérale de la part de Proust de certains termes emblématiques, susceptibles de servir de catalyseur des souvenirs et d'affects, aussi bien pour le héros-narrateur dans la fiction que pour le lecteur). En plus, cet exemple permet de mettre l'accent sur un trait thématique constant dans le corpus des comparaisons intradiégétiques à valeur analeptique, à savoir la centralité de Combray, entendu à la fois en tant qu'espace-temps appartenant à l'univers diégétique et en tant que portion du récit écrit.

Il est bien connu que Combray représente un lieu de cristallisation et d'origine, aussi bien pour la trajectoire existentielle du héros – qui voit germer dans cet univers à la fois protégé et mystérieux ses premiers émois et ses plus grandes souffrances, ainsi que les rêves et croyances qui influenceront, pour le meilleur et pour le pire, sur son parcours futur – que pour le roman, puisque que c'est dans cette première section que Proust pose, grâce à des « préparations » soigneuses et voilées, la plupart des jalons narratifs et thématiques qui seront développés dans le volumes à venir. Combray représente le carrefour où convergent les multiples chemins d'une trame qui est à la fois, et indissociablement, l'écriture d'une aventure et l'aventure, voire l'avènement, d'une écriture, le point de départ et d'arrivée d'une vie, et du texte qui la raconte, comme le démontre la boucle orchestrée à la fin du *Temps retrouvé* avec la résurgence, dans la mémoire du narrateur vieilli, du tintement « rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais » (IV, TR, 623) de la sonnette annonçant la visite de Swann relatée dans les pages d'ouverture du roman.

Il n'est donc pas étonnant que la plupart des analepses répétitives contenues dans nos comparaisons intradiégétiques se tournent vers ce pan du texte et du passé, et que le héros-narrateur fasse ressurgir, des tréfonds de sa mémoire et de sa sensibilité, ces entités ou ces moments de son enfance qui ont été la source d'impressions et de découvertes dont il avait déjà pressenti, de façon confuse et sans l'approfondir, la valeur symbolique et heuristique. Nous retrouvons par exemple, dans cette occurrence tirée d'*Albertine disparue*, le

¹¹⁹ II, *CG*, 692 et IV, *TR*, 449. Voir aussi cette autre comparaison intradiégétique, qui explicite clairement la qualité différentielle des souvenirs, que l'écriture se doit de restituer : « [...] ce brouillard, sans que je pensasse le moins du monde à lui, vint mouiller toutes mes pensées de ce temps-là, comme tel or inaltérable et massif était resté allié à mes impressions de Balbec, ou comme la présence voisine des escaliers extérieurs de grès noirâtre donnait quelque grisaille à mes impressions de Combray. » (II, *CG*, 380).

souvenir de la lanterne magique, convoqué en fonction de comparant pour exposer « une vérité bien objective » dont Albertine est l'agent révélateur, soit le morcellement intrinsèque des êtres en plusieurs personnes, irréductibles l'une à l'autre :

(6) Des moments revinrent où elle n'avait été que bonne, ou intelligente, ou sérieuse, ou même aimant plus que tout les sports. Et ce fractionnement, n'était-il pas au fond juste qu'il me calmât ? Car s'il n'était pas en lui quelque chose de réel, s'il tenait à la forme successive des heures où elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire, comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés, ne représentait-il pas à sa manière une vérité bien objective celle-là, que chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes qui n'ont pas toutes la même valeur morale [...] (IV, AD, 110)

Malgré la portée très ample du rappel (plusieurs centaines de pages séparent cette citation de la première apparition de la lanterne magique dans la chambre du héros), les lecteurs n'auront pas de peine à se reporter à l'épisode antécédent, et ce pour deux raisons au moins. D'une part, sa position liminaire et le relief dont il bénéficie grâce à la description détaillée qu'en fait le narrateur, ainsi que son lien avec le thème fondateur du drame du coucher, contribuent à accentuer son caractère d'expérience signifiante et favorisent sans doute sa persistance dans l'esprit des lecteurs. D'autre part, la référence à la lanterne magique est déjà revenue à d'autres endroits du roman, et toujours en relation avec l'exposé de lois d'ordre esthétique ou psychologique¹²⁰, si bien que ces répétitions – repérables aussi au niveau microtextuel, car le caractère courbé et ovale des verres de la lanterne fait l'objet d'une mention précise dans la première description (« ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre ménagé dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. » I, CS, 9) – ne peuvent qu'accroître la familiarité et la notoriété de l'objet, et des significations qui y sont associées. De ce fait, la tâche explicative et didactique dont fait état ici le comparant a d'autant plus de chances d'atteindre son but que son contenu ne constitue plus seulement un souvenir personnel du héros-narrateur (comme dans le cas des analepses complétives), mais est devenu entre-temps, par le truchement du récit, un souvenir du lecteur. Ce dernier n'est donc pas obligé, dans une première phase au moins de sa réception, de mobiliser uniquement ses facultés logiques de raisonnement, ou son savoir d'univers, pour se représenter le comparant, mais devrait pouvoir compter sur une reconnaissance immédiate, qui passe par le canal affectif, puisque l'image convoquée est déjà présente dans sa mémoire contextuelle.

¹²⁰ Le souvenir de la lanterne magique est appelé par exemple pour expliquer la loi de la séparation entre l'homme Elstir et le créateur Elstir, les plaques de verre représentant les fragments lumineux de sa vision (« Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que connaître l'homme, c'est-à-dire tant qu'aucun verre coloré eût encore été placé. » II, CG, 712), dans la description de la musique qu'Albertine joue au pianola (« le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique (historique et géographique), et sur les murs de cette chambre de Paris pourvue d'inventions plus modernes que celle de Combray, je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige. » III, PR, 883-884) et encore dans une ébauche pour le *Temps Retrouvé*, où Albertine, après sa mort et l'œuvre de l'oubli, n'est plus qu'une « vue », « comme une image de lanterne magique ». (IV, TR, *Esquisse LXVI*, p. 964.) Les articles indéfinis signalent la virtualisation progressive de l'objet et son passage de l'état d'élément lié à un souvenir intime du narrateur à l'état de savoir commun, détaché de l'expérience personnelle et repère notoire, universel.

C'est donc aussi grâce à ce savoir diégétique commun, à cette « somme de connaissances que le narrateur partage avec le lecteur »¹²¹ que le comparant analeptique exerce sa fonction illustrative et interprétative, appliquée en l'occurrence à éclaircir et à rendre représentable le principe du successif qui détermine à la fois la perception hétérogène que nous avons d'une même personne, côtoyée à des moments différents de notre vie et de la sienne, et la mémoire – elle aussi fragmentée, composée d'une série de clichés superposables mais jamais identiques – que nous gardons de ces instants où elle nous est apparue. Même si le souvenir de la lanterne magique est convoqué ici dans la partie concessive du *distinguo* sur lequel s'articule la réflexion, afin d'étayer l'argument du caractère subjectif et illusoire de ces déformations (la courbure du verre déterminant la courbure des reflets projetés, comme la juxtaposition des souvenirs successifs dans le temps est source de l'image kaléidoscopique d'Albertine), sa présence dans un passage où le narrateur dégage clairement la loi de la nature composite du moi, fractionné en plusieurs facettes incompatibles, quoique juxtaposées, ne fait que souligner la portée symbolique et autoréflexive de ce loisir de l'enfance, associé dans l'esprit du créateur à l'un des principes essentiels de son art du roman : la représentation des personnages, et des événements, selon une succession continue d'instantanées contradictoires et mobiles, qui changent en fonction du point de vue adopté.

Il est de plus en plus évident alors que la matière de Combray qui revit dans ces comparants est choisie non seulement dans le but de représenter dans le roman la façon dont certains objets deviennent, surtout pendant l'enfance, le support matériel d'un réseau d'affects et d'émotions susceptibles d'en assurer la fixation dans le souvenir¹²², mais aussi parce qu'elle fédère un ensemble de significations esthétiques et symboliques qui font des comparaisons intradiégétiques une fenêtre précieuse ouverte sur les principes de construction et de création de l'œuvre. Cette dimension de commentaire autoréflexif propre aux comparants analeptiques, qui contribue à « doter l'œuvre d'une structure forte, [à] en mieux assurer la signifiance, [à] la faire dialoguer avec elle-même et [à] la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation »¹²³, se manifeste ouvertement dans cet autre exemple :

(7) Au fur et à mesure que l'amour qu'avait pu éprouver Albertine pour certaines femmes ne me faisait plus souffrir, il rattachait ces femmes à mon passé, leur donnait quelque chose de plus réel, comme aux boutons d'or, aux aubépines le souvenir de Combray donnait plus de réalité qu'aux fleurs nouvelles. (IV, AD, 134)

Les boutons d'or du côté de Guermantes, que nous retrouvons ici appariés non plus aux lilas mais aux aubépines du côté de chez Swann, autre fleur symbolique du paysage proustien, saturée de déterminations

¹²¹ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 84.

¹²² Proust met donc en situation le processus de formation des concepts et des souvenirs que Renate Bartsch décrit en ces termes : « objects get enlivened within movements, affections and spirits from out the movements, and associated with further affections, images and thoughts of the observer. Thus the objects and places are constituted in our experience within the interaction circuit Bergson describes between our body and the object, between the body's movements, routines, memory and the sensory impressions caused by the external object. » R. Bartsch, *Memory and understanding*, op. cit., p. 93, (« les objets s'animent au sein de mouvements, d'affects et d'esprits qui émanent des mouvements, et s'associent à d'autres affects, images et pensées de l'observateur. Aussi les objets et les lieux se forment-ils dans notre expérience à l'intérieur du circuit d'interaction décrit par Bergson entre notre corps et l'objet, entre les mouvements du corps, les routines, le souvenir et les impressions sensorielles causés par l'objet extérieur », nous traduisons).

¹²³ L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », art. cit., p. 284.

affectives et esthétiques¹²⁴, œuvrent non seulement en tant que repère imagé, émanant d'un substrat mémoriel et textuel, mieux apte pour cela à faciliter l'explication d'un phénomène psychologique subjectif, lié à l'atténuation progressive de la jalousie (les femmes aimées d'Albertine, quoique inconnues du héros, acquièrent une présence réelle et se rattachent à ses propres souvenirs de par la souffrance qu'elles lui ont causé), mais illustrent, dans une véritable mise en abyme, la spécificité et l'une des significations majeures des comparaisons intradiégétiques. La structure comparative régie par *comme* nous dit en effet que les espèces florales qui se rangent conventionnellement sous le nom de boutons d'or et d'aubépines se distinguent des autres fleurs aux yeux du héros-narrateur car elles sont pourvues d'un surcroît de sens, d'une consistance et d'une épaisseur supplémentaire qui leur vient de leur enracinement dans l'histoire personnelle du sujet. Le lien que ces fleurs entretiennent avec Combray, le fait d'être inscrites dans un lacis très dense d'expériences et de contenus affectifs relevant du passé et de l'enfance les sauve, pour ainsi dire, de l'abstraction et leur confère un supplément de réalité et d'existence¹²⁵.

Or, ces considérations photographient selon nous exactement (quoique probablement sans poursuivre une véritable visée métapoétique), la plus-value, en termes d'efficacité représentationnelle et illustrative, des comparants intradiégétiques à valeur analeptique par rapport à leurs homologues extratextuels. Comme nous l'avons expliqué dans le paragraphe d'introduction, l'ancrage dans l'univers de référence bâti par le texte, et le choix d'une parcelle de l'histoire – que ce soit Combray ou un autre épisode du roman – pour remplir la mission d'éclaircissement propre à la comparaison, ôtent au comparant son statut d'équivalent virtuel, extérieur au microcosme fictionnel, l'actualisent en le dotant d'une existence dans le vécu du texte qui renforce l'effet de réel de la représentation et sa légitimité auprès des lecteurs, car il s'intègre à leur propre passé de lecture et au tissu de connaissances, de souvenirs et d'attentes mis en place au fil des pages. De ce fait, les boutons d'or et les aubépines, ou n'importe quel autre comparant analeptique, sont, pour nous aussi, bien plus réels que « toute autre fleur nouvelle », puisqu'elles émanent du souvenir de Combray que nous partageons, par fiction interposée, avec le héros-narrateur¹²⁶.

Nous avons montré que la comparaison intradiégétique d'allure énumérative commentée plus haut agrège en un seul mouvement rétrospectif et résomptif la plupart des entités et des sites qui font de Combray le socle de l'apprentissage, le creuset d'expériences esthétiques et affectives primordiales pour le héros-narrateur, ainsi que le centre d'irradiation du roman ; comme tels, ils reviennent à d'autres reprises en fonction de comparant, afin d'étayer la formulation de lois et de découvertes ultérieures, et rendent manifeste de la sorte leur prégnance symbolique. Or, malgré sa longueur et sa nature hypertrophique, cette analogie, que nous avons qualifiée d'élégie en l'honneur du paradis perdu de l'enfance, n'épuise pas le réservoir des images et des souvenirs liés à l'époque combraysienne. D'autres parcelles de cet univers, absentes de l'énumération analeptique de (5), mais bien vivantes dans la mémoire du protagoniste, peuvent faire l'objet d'un rappel

¹²⁴ Nous y reviendrons à la fin du chapitre, voir *infra*, p. 685 *sqq.*

¹²⁵ « Je peux trouver jolie une fleur que je ne connais <pas>. Celles-là seules sont liées nécessairement à ces choses qui ont pris au fond de mon cœur une réalité indestructible, le printemps, la campagne. » I, CS, *Esquisse LIII*, p. 812.

¹²⁶ Les lecteurs peuvent donc affirmer, comme le fait le narrateur : « les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne sont pas de vraies fleurs » I, CS, 182.

itératif et affleurer à nouveau dans le présent du récit, par le détour d'une comparaison vouée, comme dans les exemples ci-dessous, à soutenir l'effort d'appréhension et de représentation d'un phénomène sensoriel :

(8) Depuis ces jours si différents de celui où je venais de les voir sur la digue, si différents et pourtant si proches, elles se laissaient encore aller au rire comme je m'en étais rendu compte la veille, mais à un rire qui n'était pas celui intermittent et presque automatique de l'enfance, détente spasmodique qui autrefois faisait à tous moments faire un plongeon à ces têtes comme les blocs de vairons dans la Vivonne se dispersaient et disparaissaient pour se reformer un instant après ; (II, *JF*, 181)

(9) [...] j'étais entouré par la calmante activité de tous ces mouvements du train qui me tenaient compagnie, s'offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil, me berçaient de leurs bruits que j'accouplais comme le son des cloches à Combray, tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre (entendant selon ma fantaisie d'abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement précipitée contre une noire) ; (II, *JF*, 15)

Dans le premier exemple, la mise en forme stylistique de l'analepse nous met en présence d'un jeu intéressant de répétitions et variations des signifiants que nous retrouverons aussi dans d'autres occurrences. L'actualisation et l'ancrage diégétique du comparant sont assurés aussi bien par l'utilisation de l'imparfait itératif que surtout par la mention du nom propre « Vivonne » ; ce toponyme doit être considéré comme un indice analeptique à double détente, dans la mesure où la désignation du dénoté géographique, soit la petite rivière qui s'écoule dans la campagne combraysienne, réactive simultanément, à cet endroit du roman et dans l'esprit des lecteurs, le compact d'images, de souvenirs et d'expériences que le héros y a associé dans son enfance. En ce sens-là, le nom fonctionne comme un conteneur, une sorte de boîte de Pandore d'où sort à nouveau tout le paysage de l'un des deux côtés de Combray, l'imaginaire lié aux promenades estivales et aussi le réseau de croyances dont le ruisseau est lui-même le support, les sources de la Vivonne représentant pour l'enfant un lieu mythique et inatteignable, aussi idéal et mystérieux que l'entrée des Enfers¹²⁷.

Cependant, en ce qui concerne la matière narrative servant ici de support illustratif, la mise en regard du rappel avec son antécédent dans le récit du premier tome nous montre une légère discordance au niveau du sujet de la proposition introduite par *comme*, Proust utilisant dans notre comparant le terme « vairons » en lieu et place du mot « têtards », qui figure dans la description originale¹²⁸. Or, s'il est vrai que cette variation n'influe nullement sur la configuration du rappel et sur son identification de la part des lecteurs – la scène du héros attirant les bestioles aquatiques avec du pain et observant le durcissement subit de la surface de l'eau, suite à leurs regroupements et dispersions, est en effet bien reconnaissable dans cette synthèse analeptique – il convient néanmoins de se demander pourquoi l'écrivain, en général si attentif à la reprise littérale des signifiants évocateurs, s'écarte ici, quoique pour un détail minime, de l'évocation matricielle. S'agirait-il d'une simple inadvertance, ou d'une petite défaillance de la mémoire contextuelle de l'auteur, ne retrouvant plus, à

¹²⁷ Voir I, CS, 169 et aussi IV, AD, 268, où le narrateur désabusé revient sur cette croyance, détruite au cours des promenades vespérales avec Gilberte, et met en mention autonymique, entre guillemets, l'expression « sources de la Vivonne », pour souligner la valeur affective et mémorielle du syntagme.

¹²⁸ « [...] j'obtenais qu'on tirât un peu de pain des provisions du goûter ; j'en jetais dans la Vivonne des boulettes qui semblaient suffire pour provoquer un phénomène de sursaturation, car l'eau se solidifiait aussitôt autour d'elles en grappes ovoïdes de têtards inanitiés qu'elle tenait sans doute jusque-là en dissolution, invisibles, tout près d'être en voie de cristallisation. » (I, CS, 166). À la fin de « Combray », la Vivonne est d'ailleurs désignée à nouveau comme « rivière à têtards » (voir I, CS, 182).

des années de distance¹²⁹, le terme précis utilisé autrefois ? Le changement ne serait-il pas plutôt motivé par un phénomène d'entrain phonétique et par la recherche d'un effet d'allitération, les substantifs « vairons » et « Vivonne » présentant le même son /v/ à l'initiale et la même voyelle nasale à la finale ? La question reste ouverte.

Toujours est-il que, dans cette occurrence, le souvenir de Combray s'interpole à l'évocation de l'agglutinement enfantin de la petite bande moins dans le but de tisser un lien entre des situations perçues comme similaires, et entre deux parties symétriques du texte, que d'apporter un équivalent visuel du phénomène auquel assiste le héros, un équivalent à même de traduire l'image fixée dans l'ancienne photographie des jeunes filles. Au lieu de recourir à une représentation abstraite, c'est dans sa mémoire que le narrateur retrouve le pendant le plus juste pour rendre compte du mouvement de tête des jeunes filles secouées par un fou rire et noyées dans l'indistinction, cristallisées en un seul « bloc », en un seul organisme vivant, tels les « grappes ovoïdes » des têtards [...] tout près d'être en voie de cristallisation » (I, CS, 166). La valeur mémorielle et diégétique du comparant renforce donc, comme nous l'avons vu aussi pour les exemples précédents, la visée herméneutique et descriptive de la comparaison, puisque la représentation imaginaire qui se forme dans l'esprit du lecteur n'est pas inédite, mais s'enracine (ou devrait s'enraciner) dans un souvenir de lecture. L'analogie trouve donc une résonance directe, intime, chez le récepteur et son appréhension est censée s'appuyer sur le souvenir de l'image qu'il avait élaborée en lisant la première description des têtards, ce qui permet d'instaurer en outre une connivence réelle (nous avons vu, en revanche, que dans les réalisations contenant une exophore mémorielle la connivence est seulement simulée, grâce à des artifices énonciatifs¹³⁰) entre l'instance narrative et l'instance réceptive extradiégétique, fondée sur le partage du même univers (fictif) de référence.

En dépit de sa concision, et bien que le renvoi intradiégétique participe d'une démarche avant tout descriptive – le but étant de représenter le phénomène acoustique engendré par les cahots du train, et son effet apaisant sur l'angoisse nocturne du héros – la comparaison de (9) s'avère dense de déterminations motiviques, en ce qu'elle fait revivre dans le texte un autre référent emblématique de Combray et de son monde : les cloches de l'église Saint-Hilaire. Nous remarquerons d'emblée que la nature substantive du rapprochement, et donc l'absence d'un verbe conjugué à la surface de la structure régie par *comme*, ainsi que de tout autre indice temporel explicite, ont pour conséquence que le surgissement du rappel itératif et l'actualisation diégétique du comparant reposent uniquement sur un marqueur de type thématique : le complément circonstanciel « à Combray », détail apparemment anodin, mais nécessaire et suffisant pour entraîner à la fois un déplacement spatial et une rupture chronologique. Si ce syntagme prépositionnel peut revêtir, à lui seul, le rôle d'un déclencheur d'analepse – et ce non seulement dans les comparaisons, mais aussi dans d'autres passages où le narrateur se reporte à son enfance – c'est parce qu'il fonctionne aussi bien comme un circonstant de lieu, Combray étant avant tout une localité, à l'instar de Balbec ou de Venise, que comme une indication temporelle. Dans le roman proustien, le site géographique est en effet indissociable de l'âge et de l'époque du passé dont

¹²⁹ Si l'on examine les avant-texte, on découvre en effet que cette analepse fait partie des ajouts au canevas du premier séjour à Balbec postérieurs à 1914, alors que la mise en place des deux côtés et de leurs paysages est très ancienne et date au moins de 1909-1910. Par ailleurs, dans aucun brouillon consacré à la Vivonne Proust n'emploie le terme « vairons », ce qui nous porte à exclure que l'apparition du mot dans le rappel de (8) serait due à une interférence entre les rédactions successives de la description.

¹³⁰ Voir *supra*, II^e partie, §3.2.1.

il a été la toile de fond et dont il enferme l'essence, son signifiant actualise simultanément une tranche de vie (l'enfance) et de texte (la première section du premier volume), si bien que son apparition – nous le verrons aussi dans deux autres occurrences plus bas – suffit pour engager le mouvement rétrospectif et pour conférer un substratum référentiel à un comparant qui, sans cela, demeurerait désactualisé.

Cela est particulièrement évident si l'on examine le dossier génétique de cette description ; l'on constate, en effet, que le rapprochement associant le rythme des bruits du train aux tintements des cloches n'est pas inédit, ni lié d'emblée au souvenir de Combray, puisque l'on en trouve trace dans deux avant-textes anciens, antérieurs à la résolution de Proust de transformer le projet d'étude sur Sainte-Beuve en un roman qui deviendra la *Recherche*. L'un figure dans le cahier 2, datable de 1908 ; à ce stade, la comparaison nourrit déjà la description d'un trajet nocturne en chemin de fer (souvenir probable du voyage de Proust à Évian), laquelle pourtant n'a pas de destination précise et constitue l'un des fragments qui auraient dû enrichir la partie narrative de la « conversation avec Maman » dans l'essai primitif¹³¹. L'autre, celui que nous allons reproduire ci-dessous, est encore plus ancien, ce qui nous porte à croire qu'il a dû servir de base à la réécriture du morceau dans le cahier 2 ; cette ébauche a été publiée sous le titre de « Somnolence » dans le volume des *Textes retrouvés* établi par Philip Kolb et recueille les souvenirs d'un voyage en train à Amiens, étape-clé des pèlerinages ruskiniens de Proust :

Étendu dans le wagon je me laisse bercer par le bruit du train et que je rythme d'ailleurs moi-même, selon que tel choc est choisi par mon oreille comme “temps fort”. Car il en est des bruits du train comme des sons des cloches. Notre oreille les attache aux autres comme elle veut, si bien que tantôt l'un commençant avec un peu d'avance, l'autre semble se précipiter sur lui pour le rejoindre. D'où un petit arrangement rythmique bien humble [?] avec une percussion attendue qui revient toujours nous ébranler au même moment.¹³²

L'éditeur date cette description de l'été 1901, soit d'une époque où le projet de la *Recherche* et l'invention de Combray sont encore bien loin de voir le jour et où Proust – pris entre l'échec de *Jean Santeuil* et les traductions de Ruskin – semble au contraire avoir abandonné tout espoir d'entreprendre une œuvre romanesque. Il est donc tout à fait normal que la comparaison du fragment ci-dessus, plus développée par rapport à son homologue postérieur, et émanant en outre d'une posture analytique qui convient à la forme de l'essai, soit dénuée de toute référence diégétique, la diégèse où elle ira ensuite confluer n'existant tout juste pas à ce moment. Cela signifie donc que l'analogie de (9) entre les secousses rythmiques du train et les sons des cloches réutilise une intuition poétique arrêtée depuis longtemps ; elle récupère la traduction langagière que Proust a formulée d'une impression auditive qui l'a frappé et qu'il a voulu aussitôt approfondir en la fixant dans une page d'écriture, ébauche dont il s'est souvenu, des années plus tard, au moment d'élaborer la scène fictive du voyage vers Balbec. Or, étant donné que la description de la nuit en chemin de fer dans la *Recherche* a été fabriquée à partir d'un montage de fragments antérieurs (symbolisé en abyme par l'effort du narrateur de “rentoiler” les bouts du soleil levant¹³³), il est possible d'interpréter l'ajout du complément circonstanciel « à

¹³¹ « Ainsi j'avais veillé ou dormi, bercé par ces bruits du train, que l'oreille accouple deux par deux, quatre par quatre, à sa fantaisie comme les sons des cloches, suivant un rythme qu'elle s'imagine écouter, qui semble précipiter une cloche sur une autre, ainsi de suite, jusqu'à ce qu'elle l'ait remplacé par un autre auquel les cloches, ou les bruits du train, obéissent docilement. » II, JF, *Esquisse XXX.2*, p. 893.

¹³² M. Proust, *Textes retrouvés*, recueillis et présentés par P. Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3*, Gallimard, 1971.

¹³³ Voir II, JF, 15-16.

Combray » dans cette comparaison ancienne, et sa transformation conséquente en renvoi analeptique, comme un geste voué à renforcer la cohérence d'un ensemble textuel rassemblant des éléments composites ; ce geste témoigne de l'exigence de Proust d'interpoler sans heurts au tissu diégétique un morceau descriptif indépendant, écrit à d'autres fins, et de resserrer par le même coup le roman autour de son noyau primordial, ainsi que de fictionnaliser une expérience sensorielle subjective de l'auteur en la rendant matière d'expérience, et de souvenir, du personnage fictif.

Cette manœuvre de greffage, révélatrice de la technique de composition proustienne, apparaît d'autant plus réussie que les cloches sont une présence constante dans le village combraysien et dans le récit proustien, et incarnent également le support d'un tissu motivique lié à la fois à l'enfance et à l'appréhension du temps. Matérialisation textuelle de « l'univers sonore de Combray »¹³⁴, les cloches sont associées dans le roman au temps qui s'écoule et qui se manifeste sous deux formes différentes, Proust semblant fournir ici une représentation romanesque de la distinction bergsonienne entre le temps objectifs et le temps intérieur. D'une part, en tant qu'émanation métonymique du clocher de Saint-Hilaire, qui surplombe le village et veille sur lui, les cloches incarnent le temps de l'horloge qui rythme les occupations quotidiennes, aussi bien dans la maison de Léonie qu'à l'extérieur, règle les existences à l'instar d'un métronome et assure la stabilité de Combray en tant que microcosme familial et immuable¹³⁵. Ce temps extérieur contraste, d'autre part, avec le temps intérieur du héros-narrateur dans la scène qui constitue l'antécédent le plus probable de notre référence analeptique¹³⁶ : à l'enfant absorbé dans la lecture, et étant donc en phase avec le rythme continu d'une durée vécue, d'un temps distendu et étale, les cloches viennent justement rappeler la succession des heures, incorporées dans le son limpide de leurs coups, le temps extérieur qui s'écoule et « tombe morceau par morceau » :

[...] et, quand une heure sonnait au clocher de 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 [...] Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné ; [...] (I, CS, 86)

Ces intervalles de silence, rattrapées soudain par une brusque accélération, par une « giboulée » sonore, un déchaînement joyeux, constituent donc une figure de l'intermittence¹³⁷, la représentation d'une perception subjective du temps, faite d'accumulations et d'intervalles, de répétitions périodiques et de stases qui dessinent une dynamique, un « arrangement » rythmique que l'esprit réussit, après-coup, à intellectualiser et qui se reflète dans l'accouplement fantaisiste et subjectif des tintements. C'est donc cette expérience d'appréhension sensible et de recreation intellectuelle d'un rythme qui reste liée à jamais aux cloches de Combray, et dont le

¹³⁴ L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, op. cit., p. 154.

¹³⁵ Voir à ce propos les lamentations de Françoise, qui regrette à Paris la vie bien rythmée et les repères du monde rural : « [...] que je ne distingue pas seulement un petit angélu quand je lève ma vieille carcasse. Là-bas, on entend chaque heure, ce n'est qu'une pauvre cloche, mais tu te dis "voilà mon frère qui rentre des champs", tu vois le jour qui baisse, on sonne pour les biens de la terre, tu as le temps de te retourner avant d'allumer ta lampe. Ici il fait jour, il fait nuit, on va se coucher qu'on ne pourrait seulement pas plus dire que les bêtes ce qu'on a fait. » II, CG, 325.

¹³⁶ Même si le caractère concis et allusif du rappel ne fournit pas beaucoup d'éléments à l'appui de notre hypothèse, l'épisode de la lecture au jardin est le seul où le narrateur s'attarde sur la description du rythme des cloches et de la succession de leurs coups.

¹³⁷ Voir L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, op. cit., p. 158.

narrateur (et l'écrivain par son biais) se souvient au moment d'éclairer le geste par lequel la pensée maîtrise et s'accoutume aux bruits berçants du train lors du voyage à Balbec.

De par leur faculté d'incarner la découverte d'un temps intérieur et un temps extérieur, le phénomène d'une alternance rythmique vécue intimement par le sujet, les cloches sont indissociables des après-midis passés dans le jardin de Combray et, comme Proust l'écrivait déjà dans *Jean Santeuil*, « des années perdues de son irrévocable enfance et de sa vie au grand air »¹³⁸. De plus, elles constituent le véhicule d'impressions obscures restées d'abord inanalysées – un « son de cloche » figurant par exemple dans l'énumération des « images différentes », glanées lors des promenades, que le héros a renoncé à approfondir¹³⁹ –, et déchiffrées par la suite, lorsque les cloches aimeront dans leur son un ensemble de sensations disparates¹⁴⁰ et condenseront finalement l'essence d'un lieu et d'une saison éloignées, où la chaleur brûlante et l'or de l'été se dressaient contre un ciel cristallin : « Midi à Combray », heure que Vinteuil, *alter ego* de Proust créateur, a transposée dans l'un des thèmes triomphants de son septuor¹⁴¹, et qui, comme l'atteste aussi notre rappel, continue à vibrer intérieurement, même longtemps après que les sons d'autrefois se sont tus¹⁴².

Au fil des rappels contenus dans les comparaisons analysées jusqu'ici, le village de l'enfance est apparu comme un véritable « emblème du poétique »¹⁴³. Les objets remémorés (les boutons d'or, la Vivonne, la lanterne magique, les cloches) relèvent d'une géographie intime où le lieu et l'instant sont unis, superposés dans le souvenir en tant que canal d'impressions allant constituer les assises affectives et esthétiques de l'apprentissage du héros-narrateur ; ils représentent le décor d'une multiplicité de « premières fois »¹⁴⁴ qui forment un réservoir de repères vers lesquels le sujet ne cesse de revenir au cours de son activité interprétative. Mais Combray est aussi, on le sait, à l'origine de découvertes plus troublantes (le désir, l'angoisse), d'intuitions capitales et douloureuses qui concernent le sujet dans son rapport au monde et à autrui, intuitions qui germent très tôt dans la conscience du héros – « déjà à Combray » est un refrain récurrent dans les pages de l'« Adoration perpétuelle », où le narrateur saisit de façon définitive l'importance des leçons de l'enfance, ainsi que la

¹³⁸ Voir *JS*, 122-123.

¹³⁹ Voir I, *CS*, 177.

¹⁴⁰ Dans un autre passage de la *Prisonnière*, le son des cloches se transforme en véritable creuset synesthésique, où des émotions sensorielles s'enchaînent par contiguïté, le son contenant la lumière qui contient la saveur : « le son doré des cloches ne contenait pas seulement, comme le miel, de la lumière, mais la sensation de la lumière et aussi la saveur fade des confitures (parce qu'à Combray il s'était souvent attardé comme une guêpe sur notre table desservie). » III, PR, 591. D'ailleurs, au verso de la page du cahier 50 (f° 56 v.) où Proust rédige un brouillon de cette description, il indique à lui-même : « à propos des cloches dire les cloches de Combray » ce qui témoigne, une fois de plus, de l'intention de renforcer l'autonomie référentielle du texte à travers les renvois intradiégétiques.

¹⁴¹ Nous citons à ce propos une esquisse de la *Prisonnière*, plus explicite que le texte publié : « [la phrase] était boiteuse mais à la façon de ces cloches que le dimanche matin à Combray annonçaient la grand-messe sur la place brûlante de soleil où M. Vinteuil arrivait de Montjouvain. Je fus persuadé que le souvenir de ces cloches et de ce soleil avaient laissé en lui une impression qu'il avait retrouvée à portée de sa main comme sur une palette quand il était arrivé à ce moment de sa Symphonie. Comme les cloches de Combray, plus encore, avec un vertige inouï sa phrase précipitée, haletante d'airain, déchaînait la joie et aveuglait de lumière. » (III, PR, *Esquisse XIII*, p. 1146).

¹⁴² Voir aussi cette lettre de Proust qui nous révèle la matrice intime et affective du motif des cloches : « Je ne doute pas que bientôt je n'entendrais plus non plus le son des cloches que dans cette atmosphère intérieure où vibrent encore les sons qui n'existent plus mais qui nous ont autrefois émus. » *Corr.*, t. V, p. 27.

¹⁴³ S. Chaudier, « Proust et "Combray" : écrire l'origine », dans A. Schaffner (dir.), *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 118.

¹⁴⁴ Sur l'idée de « première fois » dans le roman proustien, voir H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, op. cit., p. 170 sqq.

continuité de son moi, par-delà l’intermittence¹⁴⁵ – mais dont, en vertu de la progression à dévoilement différé de l’intrigue, la pleine maturation s’étire sur plusieurs décennies.

Si le motif du son des cloches, qui apparaît dans l’évocation des après-midis de lecture dans le jardin familial, est lié à la prise de conscience de la perception subjective du temps, et à la réélaboration proustienne de la distinction bergsonienne entre temps objectif et durée intérieure, les dimanches passés à l’ombre du marronnier en compagnie d’un livre aimé ont apporté au héros bien d’autres enseignements. Dans les deux comparaisons suivantes, figurant à deux endroits très éloignés du récit, la scène de la lecture est ressaisie et reconnue rétrospectivement comme une étape importante du « progrès spirituel »¹⁴⁶ du héros, révélatrice de deux lois qui affectent le sujet et sa conscience¹⁴⁷ :

(10) Le second soupçon, qui n’était à vrai dire qu’une autre forme du premier, c’est que je n’étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, *tout comme ces personnages de roman qui, à cause de cela, me jetaient dans une telle tristesse, quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d’osier.* (I, JF, 473)

(11) (Car il y a entre nous et les êtres un *liséré* de contingences, *comme j’avais compris dans mes lectures de Combray qu’il y en a un de perception et qui empêche la mise en contact absolue de la réalité et de l’esprit.*) De sorte que ce n’était jamais qu’après-coup, en les rapportant à un nom, que leur connaissance était devenue pour moi la connaissance des Guermantes. (IV, TR, 553)

Les rappels itératifs qui se déploient dans les comparants, et qui synthétisent les vérités dégagées de l’acte de lecture, sont dans les deux cas assez développés pour permettre l’identification immédiate de la scène antécédente. En aide du lecteur viennent, en l’occurrence, non seulement l’indice spatio-temporel « à Combray / de Combray », activant d’emblée la mémoire contextuelle de la première section du roman, mais aussi la reprise littérale de deux mots, susceptibles, de par leur spécificité et le relief dont ils font l’objet dans le récit premier, de faciliter la reconstitution mentale de l’épisode en question.

La répétition du vocable « liséré » dans l’exemple (11) peut être considérée, en effet, comme un signal à l’attention du lecteur, une invitation voilée à se souvenir des réflexions antérieures que vient rappeler ici le comparant phrastique ; Proust recourt à ce terme, apparié dans l’antécédent de *Swann* à l’adjectif « spirituel », qui renforce sa déréalisation, pour désigner la frontière impalpable mais infranchissable qui sépare la conscience percevante des objets extérieurs¹⁴⁸, et l’emploie donc dans un sens figuré qui n’est pas répertorié

¹⁴⁵ Voir par exemple IV, TR, 456-457, la répétition du déclencheur d’analepse renforçant la fermeture de la boucle textuelle entre le premier et le dernier chapitre du roman.

¹⁴⁶ Nous faisons allusions ici au titre de l’ouvrage ancien, en deux tomes, d’Henri Bonnet, *Le Progrès spirituel dans l’œuvre de Marcel Proust*, Vrin, 1946-1949.

¹⁴⁷ La manifestation de différentes intuitions et vérités fondamentales au sein d’une même scène rend le passage antécédent très dense et susceptible de figurer comme repère pour des comparés différents ; cette épaisseur signifiante de l’épisode de *Swann* confirme en outre les propos d’Adam Watt sur l’importance de l’expérience de lecture chez Proust : « Reading, then, is a form of epistemological enquiry, an unfolding and an agitation. It is revelatory of interior and worldly truths, produces aesthetic and intellectual stimulations, all within the garden walls and the cover of the book, “quel que fût le livre”. » (« La lecture est donc une forme d’enquête épistémologique, un déploiement et un émoi. Elle révèle des vérités intérieures et matérielles, produit des stimulations esthétiques et intellectuelles, sans quitter les murs du jardin et la couverture du livre, “quel que fût le livre” », nous traduisons) A. Watt, *Reading in Proust’s À la recherche. “Le délire de la lecture”*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 32.

¹⁴⁸ « Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d’un *mince liséré spirituel* qui m’empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je

par les dictionnaires mais est propre de son idiolecte, ce qui favorise sans doute sa mise en valeur en tant que concept-clé de la pensée de l'auteur. La reprise de ce signifiant évocateur contribue ici à resserrer le lien entre les deux scènes, situées respectivement au début et à la fin du récit, et on dirait même que c'est lui qui déclenche une sorte d'étincelle dans l'esprit du narrateur et induit l'application, voire l'extension, de la loi formulée à propos de la perception, pressentie à Combray et vérifiée ensuite par maints épisodes du roman, à l'expérience des relations intersubjectives. Grâce au rappel itératif, nous comprenons que la vérité exposée ici relativement aux ajustements successifs qui modifient, au fil du temps, l'idée partielle, fragmentaire, que l'on se fait d'une personne, lestée par le poids des contingences qui influent sur notre contact avec les êtres, trouve son fondement et sa justification implicite dans l'une des découvertes les plus anciennes du héros-narrateur ; le « liséré de contingences » évoqué ici s'avère, dès lors, l'homologue, dans le cadre des relations à autrui, du « mince liséré spirituel » qui empêche la fusion symbiotique du *je* avec le monde et qui ne rend la pleine connaissance possible qu'après-coup et à distance, sous forme de récréation¹⁴⁹.

En (10), l'écho littéral à la « guérite », au fond de laquelle l'enfant se réfugiait pour lire sans être dérangé, ressuscite d'emblée un référent qui n'est pas un simple détail descriptif, mais a fait l'objet d'une mention précise dans l'épisode primitif, car il constitue un élément essentiel de la dialectique du dedans et du dehors qui informe le déroulement des événements intellectuels retracés par l'analepse. Or, si la reconnaissance du contenu narratif évoqué par le comparant intradiégétique ne pose pas de problèmes, Proust s'évertuant à expliciter la référence au passé, la mise en regard du rappel avec son antécédent réserve tout de même quelques surprises, qui vont au-delà du constat, au demeurant assez anodin, de la différence dans le complément qui spécifie la matière de la guérite, la toile et la sparterie de Combray se changeant dans le souvenir en osier¹⁵⁰.

En relisant le passage consacré à la lecture dans le premier volume, on s'avise que la comparaison intradiégétique de notre occurrence réalise un rappel itératif qui est à la fois vrai et faux. L'analepse est « vraie », et sa structure binaire respectée, car la scène évoquée est, dans sa globalité, bien présente dans le récit antérieur, tout comme les réflexions du héros-narrateur au sujet des personnages de roman, mais elle s'avère aussi fautive, dans la mesure où le contenu de ces réflexions dans l'antécédent ne coïncide pas avec la synthèse qui en est faite dans notre comparant. Dans la scène originale, les considérations que la lecture inspire au héros (et qui sont reproduites par le narrateur) portent essentiellement sur le sentiment d'empathie et de symbiose que l'enfant éprouve vis-à-vis des personnages. L'un des prestiges du livre consiste en effet en la possibilité de traverser, par l'entremise du personnel romanesque et des images, une foule d'événements, d'émotions et de péripéties dont on ne pourrait jamais faire l'expérience dans une seule existence ; ce prodige suscite chez le lecteur l'impression d'une accélération vertigineuse, d'une succession ultrarapide de changements dans ses

prise contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. » I, CS, 83.

¹⁴⁹ Cette vérité a été pressentie depuis longtemps par le héros, mais ce pressentiment n'a pas eu de répercussions sur sa conduite, d'où l'accumulation d'illusions et de désillusions qui constellent son parcours existentiel ; dans un brouillon pour le *Temps retrouvé*, le narrateur reconnaît de façon objective l'erreur d'optique que l'intuition du liséré de perception ou de contingences n'a pas pu empêcher : « l'erreur était toujours de ne pas me rendre compte que nous vivons, même notre vie avec les autres, notre vie extérieure, au-dedans de nous. » IV, TR, *Esquisse LXIII*, p. 951.

¹⁵⁰ La discordance entre la « petite guérite en sparterie et en toile » de l'épisode original et la « guérite d'osier » s'explique en effet grâce aux manuscrits ; comme dans l'*Esquisse XXXVI*, tirée du cahier 14, Proust parle à deux reprises du « fauteuil d'osier » du jardin (I, CS, 759-760), on peut imaginer que ces écarts minimaux entre le rappel et l'antécédent dérivent de la coprésence, dans la mémoire de l'auteur, des nombreuses strates de rédaction, qui empiètent l'un sur l'autre.

états de conscience, alors que dans la vie réelle ces altérations se produisent si lentement qu'on ne s'en rend compte qu'après-coup, jamais dans l'instant même où le basculement a lieu¹⁵¹. Or, ce qui est intéressant pour nous, c'est qu'à aucun endroit du paragraphe où le narrateur relate ces réflexions cette accélération n'est considérée comme un témoignage, ou plutôt comme le résultat, de l'inscription des personnages dans le Temps et des techniques auxquelles recourent les romanciers pour rendre sensible cette fuite. Même s'il est tout à fait plausible que le héros ait pu avoir cette intuition au cours de ses lectures dominicales, celle-ci n'est pas explicitée dans le passage de *Swann*. De même, aucune mention n'est faite de la « tristesse » qui aurait affecté l'enfant au moment de découvrir cette vérité accablante ; au contraire, ce sont surtout l'euphorie et la joie découlant de l'identification avec les personnages et leurs aventures qui sont mises en valeur et qui l'emportent chez lui, ravi par le fait qu'il puisse vivre autant d'événements et connaître autant d'émotions à la fois.

De toute évidence, le souvenir du narrateur n'est pas exact, car il fait remonter à ce moment de son enfance, qu'il reconnaît comme le siège de découvertes intellectuelles majeures, et du roman, des intuitions qui pourtant n'y sont pas exprimées, soit parce qu'elles ont été formulées à une époque ultérieure, soit parce qu'elles n'ont pas été incluses dans le récit rétrospectif des dimanches de lecture¹⁵². Cette petite entorse à la symétrie des épisodes montre alors que Proust tient à faire apparaître la prise de conscience, de la part du héros adolescent, des lois du Temps qui gouvernent son existence, ainsi que les considérations du narrateur sur la représentation de l'écoulement du temps dans le roman, comme l'aboutissement conscient, quoique non définitif (le héros ayant seulement un soupçon de cette vérité, qu'il refoulera jusqu'à la révélation finale du « Bal de têtes »), d'intuitions vagues inspirés par les lectures enfantines, soit d'une expérience personnelle qui livre rétrospectivement son enseignement.

Nous comprenons ainsi à quel point le rappel itératif intégré à la comparaison constitue avant tout pour Proust une ressource technique, un artifice pourvu d'un rôle structurant, voué à consolider le parcours d'apprentissage qui sous-tend la construction romanesque. En reliant les scènes de « Combray » et d'« Autour de Mme Swann » à travers un renvoi analeptique en partie forcé, et en attribuant donc la préconisation du temps comme forme essentielle de l'existence, et du roman¹⁵³, au héros et à ses lectures, Proust met en situation

¹⁵¹ Voir I, CS, 83-85.

¹⁵² Là encore, Proust reproduit, délibérément ou non, le processus d'altération inévitable que subit le contenu d'une expérience lors de l'acte remémoratif : « Each act of recalling a memory, and also other experiences previous to the recall, change it, because it enhances a selection of aspects from the previous episode that is remembered and it might add other aspects, induced by the the present situation of remembrance. So-called remembrances can be true, partly false, and even totally false fabrications [...] » (« chaque fois qu'on évoque un souvenir, mais également d'autres expériences qui précèdent l'acte de remémoration, le souvenir en sort modifié, car la remémoration met en valeur un certain nombre d'aspects de l'épisode qui est rappelé, mais peut aussi en ajouter d'autres, induits par la situation présente où a lieu la remémoration. Ce qu'on appelle souvenir peut être des constructions vraies, partiellement fausses ou bien totalement fausses. » nous traduisons) R. Bartsch, *Memory and understanding*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵³ Cette comparaison présente, elle aussi, une valeur partiellement autoréflexive ; même si l'écrivain n'adopte pas toujours les techniques qu'il évoque ici (où l'on perçoit d'ailleurs un écho aux propos théoriques de Proust sur l'utilisation des blancs chez Flaubert et sur les accélérations inopinées dans les romans de Balzac, voir EA, 289 et 595), ses personnages seront aussi le support à travers lequel le « Temps incolore » va s'incarner et se révéler définitivement au héros. L'autoréflexivité du passage consiste surtout, selon nous, en ce que le héros a pour la première fois une claire conscience du temps grâce à la lecture des romans, tout comme le lecteur du roman de Proust vit l'expérience du temps et éprouve de façon intuitive son écoulement à travers la lecture (voir sur ce point P. Ricœur, *Temps et Récit, II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1991). Dans un fragment du cahier 57, nous retrouvons les éléments de notre comparaison, soit le rappel et son antécédent, englobés dans une seule analepse, que le narrateur opère lors de la dernière matinée : « C'était bien cette fuite du Temps qui m'avait paru si mortellement triste dans les romans que je lisais à

le progrès spirituel d'une conscience et rend sensible aux lecteurs la différence entre l'avant et l'après. L'analogie intradiégétique est conçue, dès lors, dans le but de souligner la distance entre l'enfant qui perçoit confusément la présence du Temps en lisant les aventures des personnages, mais n'est pas encore à même de comprendre les répercussions de cette découverte sur sa propre vie, et l'adolescent qui sent s'insinuer en lui « deux terribles soupçons » (I, JF, 473) et comprend mieux les raisons de la tristesse qui l'avait saisi autrefois, puisqu'il avertit nettement qu'il a franchi depuis longtemps « le seuil de [sa] vie » (*loc. cit.*), ce qui ne lui empêchera pas pour autant de s'enliser dans la procrastination et dans le temps perdu.

Nous avons gardé pour la fin de cette section consacrée aux rappels itératifs retraçant des épisodes fondateurs de l'enfance du héros-narrateur un exemple qui nous paraît emblématique à plusieurs égards. Non seulement le comparant réunit toutes les caractéristiques linguistiques (verbes au passé, adverbes de temps et de lieu marquant la rupture spatio-temporelle) et thématiques (répétition des signifiants) qui en explicitent la dimension intradiégétique et analeptique ; il permet surtout d'apprécier, mieux peut-être qu'il n'était le cas dans les occurrences descriptives analysées plus haut, à quel point la mise en scène d'un acte de remémoration et d'une confrontation analogique entre le présent et le passé est investie par Proust d'une fonction cohésive et constructive essentielle, permettant à l'auteur de resserrer les symétries entre événements et personnages qu'il fabrique au revers de sa tapisserie, tout au long de ses volumes. Voici le passage :

(12) C'était de Trieste, de ce monde inconnu où je sentais que se plaisait Albertine, où étaient ses souvenirs, ses amitiés, ses amours d'enfance, que s'exhalait *cette atmosphère hostile, inexplicable, comme celle qui montait jadis jusqu'à ma chambre de Combray, de la salle à manger où j'entendais causer et rire avec les étrangers, dans le bruit des fourchettes, maman qui ne viendrait pas me dire bonsoir ; comme celle qui avait rempli, pour Swann, les maisons où Odette allait chercher en soirée d'inconcevables joies.*(III, SG, 505)

Cette comparaison est tirée de l'épilogue de *Sodome et Gomorrhe*, point où culmine l'intrigue romanesque de la *Recherche* et où Proust décide de placer la péripétie qui fait basculer aussi bien la vie du protagoniste que la suite du roman. L'ébranlement émotionnel qui se produit chez le héros à la suite de la révélation d'une coïncidence apparemment anodine – Albertine connaît la fille de Vinteuil et son amie – est dû, on le sait, au déclenchement d'une nouvelle et tragique « intermittence du cœur », qui fait ressurgir l'image ancienne, tenue « en réserve pendant tant d'années » (*loc. cit.*), de la scène de sadisme lesbien épiée par l'enfant depuis le talus de Montjouvain. Cette reconnaissance néfaste entraîne un premier télescopage du passé sur le présent, qui fait converger, telles les pièces d'un puzzle, des circonstances apparemment sans rapport ; alors que, dans la fiction, le héros tire de cette découverte la preuve irrécusable et logique du lesbianisme d'Albertine¹⁵⁴, les lecteurs peuvent, quant à eux, joindre deux bouts de texte, relier l'effet actuel avec sa cause

Combray et qui m'avait désespéré quand, un soir que M. de Norpois avait dîné chez nous, un mot de mon père m'avait donné à croire qu'elle viendrait aussi pour moi » (IV, TR, *Esquisse LXX*, p. 980).

¹⁵⁴ Proust semble bien mettre en scène ici l'une des quatre formes d'*anagnorisis* théorisées par Aristote dans le domaine dramatique (voir *Poétique*, 1455a, chapitre 16), soit la reconnaissance par le syllogisme ; même si les étapes du raisonnement du héros ne sont pas explicitées, celui-ci se fonde sur deux prémisses, découlant l'une de la découverte actuelle (Albertine connaît Mlle Vinteuil et son amie), l'autre du souvenir réactualisé (Mlle Vinteuil et son amie sont deux lesbiennes), et aboutit à la seule conclusion possible : Albertine a donc forcément les mêmes orientations sexuelles qu'elles. Voir *infra*, chapitre 2.

primordiale. L'analepse de *Sodome et Gomorrhe* vient en effet combler l'anticipation proleptique glissée en clôture de la scène de Montjouvain, où Proust annonçait allusivement les répercussions futures de cette scène pour le héros¹⁵⁵, et révèle également ce que les lecteurs de 1913 – heurtés peut-être plus par la prétendue inutilité narrative de l'épisode que par son audace – ne pouvaient pas soupçonner, à savoir le rôle capital de cette tesselle au sein la construction entière, « pierre angulaire »¹⁵⁶ et nécessaire du dyptique d'Albertine.

Cette première allusion au passé, où Combray apparaît non plus comme le paradis joyeux de l'enfance mais comme le lieu d'une initiation cruelle, ouvrant « la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir » (III, *SG*, 500), met en branle ensuite une série d'autres rappels itératifs, qui alimentent la méditation hallucinée du héros ; à travers ces considérations rétrospectives, ce dernier voit défiler, comme dans un rêve qui vire bientôt au cauchemar, plusieurs instantanées de son passé et de son histoire avec Albertine, réévalués à la lumière de cette vérité brûlante. Les dernières pages du volume sont ainsi rythmées par de nombreuses anachronies, par un va-et-vient incessant entre le présent et le passé, qui témoigne à la fois de l'intention du romancier de faire converger vers ce nœud crucial plusieurs parties du texte, et de l'effort herméneutique et analytique à double détente que le héros-narrateur fournit, malgré son affolement, en cette circonstance. En effet, si le revirement intervenu dans le petit train côtier jette une nouvelle lumière sur le passé et ouvre devant le héros un gouffre d'angoisse, une « *terra incognita* terrible » (*loc. cit.*) qui s'étale à perte de vue, le passé se voit à son tour appelé pour maîtriser cette nouvelle situation, pour tenter de ramener dans les bornes du connu et du concevable une souffrance vaguement pressentie lors de l'épisode de la « danse contre seins », mais qui éclate maintenant dans toute sa puissance.

Notre comparaison analeptique – située à un moment ultérieur de l'épilogue, lorsque le héros soupèse avec horreur la perspective du départ d'Albertine pour Trieste, ville où elle pourrait retrouver Mlle Vinteuil et son amie – remplit donc, avant tout, une fonction explicative. Elle nous montre le protagoniste désarmé, en quête de repères, dans l'acte de chercher des points d'appui dans son vécu et d'apercevoir peu à peu une affinité, d'ordre analogique, entre l'angoisse qui le saisit en ce moment, provoquée par l'« atmosphère hostile, inexplicable » qui se dégage des croyances néfastes associées à Trieste et des plaisirs inimaginables qu'Albertine pourrait y trouver, et le souvenir d'un autre chagrin tout aussi poignant, qui refait surface et le ramène aux tristes soirées de l'enfance. Son trouble émotionnel actuel réactive donc en lui une angoisse ancienne, primordiale, germée pour la première fois dans l'attente du baiser de la mère et qui, depuis, ne l'a

¹⁵⁵ Antoine Compagnon a montré toutefois dans sa « Notice » à *Sodome et Gomorrhe* qu'à l'été 1913, lorsque Proust ajouta sur les épreuves de *Du côté de chez Swann* la phrase d'amorce, la scène de Montjouvain était prévue pour être l'antécédent analeptique de « la danse contre seins » entre Albertine et Andrée ; son ressouvenir faisait déjà surgir des soupçons gomorrhéens chez le héros, mais n'était pas en rapport avec l'évolution du roman d'Albertine, non encore conçu à cette date. Le déplacement du rappel et sa transformation en moteur de la péripétie sont intervenus plus tard, dans le cahier 71, commencé au début de 1914, après le départ d'Agostinelli. Voir A. Compagnon, « Notice », III, *SG*, 1241.

¹⁵⁶ « Je n'ai qu'à me rappeler une critique de vous, mal fondée selon moi, où vous blâmiez certaines scènes troubles et inutiles de *Swann*. S'il s'agissait, dans votre esprit, d'une scène entre deux jeunes filles [...] elle était, en effet, "inutile" pour le premier volume. Mais son ressouvenir est le soutien des tomes IV et V (par la jalousie qu'elle inspire, etc.). En la supprimant, je n'aurais pas changé grand' chose au premier volume ; j'aurais, en revanche, par la solidarité des parties, fait tomber deux volumes entiers, dont elle est la pierre angulaire, sur la tête du lecteur » (lettre à Paul Souday, *Corr.*, t. XVIII, p. 464) Le critique du *Temps* avait épinglé en effet la scène de Montjouvain dans son compte rendu (« certains épisodes troubles n'ont pas l'excuse d'être nécessaires »), mais d'autres correspondants plus bienveillants – et notamment Francis Jammes, très admiratif par ailleurs à l'égard de *Swann* – avaient suggéré également à Proust de supprimer cette scène scandaleuse, dont on ne comprenait pas la signification dans l'économie du volume.

jamais abandonné, qui a continué à flotter en lui, à l'état de latence, et qui trouve maintenant sa destination ultime et son objet. Le malaise présent est donc expliqué à l'aune de l'épisode fondateur du drame du coucher : le sujet qui se heurte à l'image terrifiante d'une ville où Albertine connaîtrait des jouissances inconnues se surprend en proie au même sentiment éprouvé autrefois, lorsqu'il était séparé de sa mère.

La présence d'une nouvelle analepse dans le second constituant introduit par *comme* indique pourtant que le surgissement de ce souvenir combraysien active aussitôt une chaîne associative inconsciente, qui actualise un autre contenu mémoriel, entretenant avec le premier un rapport à la fois analogique et causal. En effet, l'expérience du baiser du soir est liée indissolublement au personnage de Swann ; son apparition dans le deuxième comparant s'explique par le fait que le narrateur le considère aussi bien comme « l'auteur inconscient de [ses] tristesses » d'autrefois (I, CS, 43) que – après avoir appris l'histoire de ses déboires avec Odette, et en ressentant lui-même pour la première fois les affres de la jalousie – comme son devancier, « son semblable et son frère » dans le désert de l'angoisse et de la souffrance amoureuse. Le retour à Combray, que le héros et les lecteurs opèrent par le biais de la comparaison intradiégétique, passe donc forcément par le “côté de chez Swann”, et le dédoublement du comparant sert alors à instaurer deux faisceaux de symétries qui s'enchevêtrent et assurent la jonction entre différents plans du récit : le drame de Parville appelle le souvenir du drame du coucher¹⁵⁷, lequel entraîne à sa suite, par un effet de contiguïté causale, le souvenir – non pas intime, mais appartenant au bagage de connaissances du héros-narrateur¹⁵⁸ – du drame de la jalousie de Swann, lui-même inscrit en creux dans le premier, grâce à un jeu subtil de rappels et d'anticipations sur lequel nous reviendrons dans la section consacrée aux comparaisons proleptiques.

Cette occurrence donne ainsi à voir l'un des feux d'artifice constructifs de Proust ; l'écrivain réussit, d'une part, à ramasser en un point crucial de l'intrigue, et dans l'espace limité du rapprochement analeptique, plusieurs trajectoires narratives, et, d'autre part, à consolider l'affinité entre deux cycles amoureux construits sur le même patron (Swann/Odette – héros/Albertine), ainsi que celle entre le protagoniste et son « “Double” spirituel » (I, CS, *var a*, p. 1113), unis dans la même destinée. Le lecteur, qui suit les péripéties émotionnelles du héros-narrateur, est invité, quant à lui, à s'engager dans la même « promenade inférentielle »¹⁵⁹ et mémorielle, à aligner l'un à côté de l'autre ses souvenirs du premier volume, après quoi il verra apparaître un réseau de liens entre des scènes qui s'avèrent homologues et qui se soutiennent mutuellement¹⁶⁰. En outre,

¹⁵⁷ Comme nous le verrons dans une autre comparaison (voir *infra*, exemple 23), le lien entre le drame du coucher et la jalousie de l'amant d'Albertine est établi aussi pour suggérer une correspondance ultérieure entre les personnages de la mère et de la jeune fille.

¹⁵⁸ C'est en effet la mémoire spécifique, ou historique, du narrateur qui est à l'œuvre ici, que Renate Bartsch définit comme « the capacity of (re-)constructing partial individual concepts of individuals one has known or has information about, and the capacity of (re-)constructing previous episodes » (« la capacité de (re)construire des concepts individuels partiels au sujet d'individus qu'on a connus ou sur qui on possède des informations, ainsi que la capacité de (re)construire des épisodes antérieurs. », nous traduisons). R. Bartsch, *Memory and understanding*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹ Terme qu'Umberto Eco avait forgé dans sa théorie de la réception (voir *Lector in fabula*, Grasset, 1979), mais qui convient aussi, selon nous, aux opérations déductives que doit mettre en place le lecteur de Proust pour réunir les pièces du puzzle et apercevoir le dessein constructif sous-jacent aux analogies intradiégétiques.

¹⁶⁰ Les lecteurs reproduisent en effet la même démarche du narrateur, aussi bien au niveau cognitif que surtout au niveau émotionnel : ils sont invités à se souvenir de la douleur et de l'angoisse de Swann, qui leur est déjà familière, pour mieux comprendre la situation présente (car, d'après I. Crosman-Wimmers, « our own emotional involvement with, and reaction to, those experiences is now superimposed on the present scene », « notre implication émotionnelle et notre réaction à ces expériences viennent se surimposer à la scène actuelle », *Proust and emotion : The importance of affects in* À la recherche du temps perdu, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 68), tout comme le narrateur se souvient de ce qu'il a su

l'identification des deux épisodes antécédents est favorisée, une fois de plus, par un tissu assez dense de récurrences lexicales et par la répétition littérale de certains signifiants ou l'emploi de synonymes¹⁶¹, qui contribuent à mettre en valeur les traits communs entre les trois expériences. Si le héros revient vers ce moment précis de son vécu, c'est parce qu'il éprouve à présent « cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre » (I, CS, 30), ce même sentiment d'exclusion et d'abandon, causé par l'échec de la possession et accentué par l'éloignement spatial de la personne aimée, qu'il avait connu en attendant sa mère qui ne viendrait pas le voir, et que Swann lui-même avait ressenti en pensant aux maisons où Odette s'amusait sans lui. De même, la mention insistée des plaisirs, des rires et des joies dans les deux évocations rétrospectives fait émerger en creux l'accusation de sadisme que l'amant jaloux met à l'égard de la personne aimée, prenant du plaisir loin de lui, alors que celui-ci croupit dans la détresse, incapable de se représenter ce qu'il ne connaît pas et payant par un surplus d'angoisse l'infirmité de ses facultés imaginatives.

Auxiliaire privilégiée d'une composition qui orchestre savamment les répétitions et les variations, lieu d'agrégation de différentes parties du texte, la comparaison intradiégétique est en outre, dans son exploitation la plus complète, comme c'est le cas ici, un expédient au service de la conception toute personnelle de concision et de la poétique de la suggestion – opposée aux explications trop voyantes d'un Balzac – que Proust met en œuvre dans son roman. En se limitant à indiquer par des anticipations discrètes et des rappels analogiques les symétries structurelles qui régissent son texte, et en se fiant ainsi aux ressources mémorielles et associatives de ses lecteurs, l'écrivain évite d'abattre trop vite ses cartes et de rendre trop lisibles, sans les cacher pour autant, les nombreux parallélismes qui s'instaurent ici entre Swann et le héros, entre Odette et Albertine. Nous citerons pour finir un extrait des corrections manuscrites, biffées par la suite, que Proust apporta sur les premières épreuves de *Du côté de chez Swann*, où l'on peut constater que notre comparaison de (12) est le résultat d'un procédé de condensation et de retardement, par lequel l'écrivain renonce, à ce stade initial du roman, à des explicites trop lourdes et efface, comme il le dit lui-même, les traces trop grossières de composition. De cet exposé long et circonstancié du narrateur, développé à partir du récit de l'angoisse de l'enfant qui attend sa mère, et révélant les ressemblances entre son sentiment d'autrefois et l'anxiété jalouse de Swann, ne resteront en effet que les deux comparants analeptiques de notre citation :

Mais quand je sus plus tard que Swann avait si bien connu cette angoisse-là, j'étais déjà si loin d'elle que je sentis quelque paresse à aborder ce sujet avec lui. Lui-même d'ailleurs ne devant plus l'éprouver ; puis il m'était devenu absolument indifférent après si longtemps qu'il eût ri peut-être ce soir-là d'un sentiment qui l'eût touché, s'il l'eût reconnu. Enfin l'époque où je commençais à penser souvent à Swann fut celle où je causais le moins volontiers avec lui. Il me semblait aussi inutile de l'avertir des développements que son « Double » spirituel prenait en moi qu'à certaines personnes de nouer des relations avec des artistes dont ils admiraient passionnément le talent. Et pourtant cette angoisse était pareille chez lui comme chez moi jusque dans ce trait particulier, dans cette marque originelle d'être vespérale ; chez lui parce qu'il l'avait éprouvée d'abord à propos d'une femme qu'il ne pouvait voir que le soir, si bien que n'ayant jamais cherché

à propos de Swann et d'Odette, dans un mécanisme pervers du rappel qui aiguise la douleur et augmente sa souffrance (voir III, SG, 199-200).

¹⁶¹ En observant d'abord l'antécédent du premier comparant (I, CS, 28-29), les termes repris dans le rappel sont « salle à manger », « maman », « hostile », « bonsoir », alors que dans le rappel qui concerne Swann, nous retrouvons dans l'antécédent le mot « joie » et l'adjectif « inconcevables » (I, CS, 292-293). Par ailleurs, dans la variante *a* de la page 1113, plusieurs d'entre eux (« invités » « bonsoir », « dîner », « hostile ») sont mis entre guillemets et employés en mention autonymique, ce qui atteste leur valeur d'indice mémoriel, aussi bien pour Proust que pour le lecteur.

à connaître l'emploi de ses journées, il n'était jaloux que de ce qu'elle faisait la nuit venue ; chez moi parce qu'elle était née à Combray, ce baiser de maman que j'attendais pour m'endormir, [...] (I, CS, var a, p. 1112-1113)¹⁶²

Toutes les occurrences analysées jusqu'à présent confirment indirectement une donnée attestée depuis longtemps par la critique proustienne : « Combray est bien le séjour des archétypes du roman, des expériences primordiales et inanalysables (ou du moins présentées comme telles) dont toute la suite découlera. »¹⁶³ Rien d'étonnant, donc, à ce que la plupart des rappels itératifs analogiques fassent référence à la section inaugurale de la *Recherche*, et nous montrent le héros-narrateur se reportant constamment à ses origines, aux prises avec un effort d'interprétation qui investit à la fois les événements actuels, appréhendés à l'aune du vécu, et ceux passés, qui bénéficient à leur tour d'un éclairage rétrospectif et révèlent pleinement, au protagoniste comme aux lecteurs, leur valeur fondatrice.

Mais l'époque de l'enfance et l'univers à la fois lumineux et obscur de Combray ne sont pas les seuls à avoir fourni les assises sur lesquelles vont s'échafauder la destinée et la vocation du héros-narrateur. D'autres étapes cruciales jalonnent le parcours d'une formation qui s'ignore et marquent des seuils qui, s'ils ne sont pas reconnus d'emblée comme tels par le héros qui en fait l'expérience, révèlent rétrospectivement, au fur et à mesure que l'on avance dans le récit et que l'on gagne du recul, toute leur importance. Leur apparition sous forme de rappel analeptique, et leur nouveau statut de repère convoqué à travers un acte mémoriel, confèrent un poids rétroactif à des scènes dont la signification profonde échappe tant au protagoniste qu'aux lecteurs – condamnés par le dispositif narratologique à épouser le point de vue limité du premier –, et montre de la sorte que ces moments ont eu un impact très fort sur le narrateur, lui ont communiqué des impressions et des vérités qui se sont gravées en lui et dont il a su, fût-ce de manière inconsciente, tirer profit.

C'est bien ce qui se passe dans les deux exemples que nous allons étudier ci-dessous, où les comparaisons intradiégétiques opèrent un retour sur des souvenirs qui remontent à l'adolescence du héros et ravivent ses croyances liées respectivement au théâtre et à Balbec. Observons pour commencer en quelles circonstances et à quel propos le narrateur adulte repense à sa passion d'autrefois pour les actrices et les planches :

(13) Je ne traversais pas les mêmes rues que les promeneurs qui étaient dehors ce jour-là, mais un passé glissant, triste et doux. Il était fait d'ailleurs de tant de passés différents qu'il m'était difficile de reconnaître la cause de ma mélancolie, si elle était due à ces marches au-devant de Gilberte [...], à la proximité d'une certaine maison où on m'avait dit qu'Albertine était allée avec Andrée, à la signification de vanité philosophique que semble prendre un chemin qu'on a suivi mille fois, avec une passion qui ne dure plus, et qui n'a pas porté de fruit, **comme celui où après le déjeuner je faisais des courses si hâtives, si fiévreuses, pour regarder, toutes fraîches encore de colle, l'affiche de Phèdre et celle du Domino noir.** (IV, TR, 437)

(14) Cette supériorité que leur amour-propre leur faisait attribuer à la Raspelière justifia à leurs yeux mon enthousiasme qui, sans cela, les eût agacés un peu, à cause des déceptions qu'il comportait (**comme celles que l'audition de la Berma m'avait jadis causées**) et dont je leur faisais l'aveu sincère. (III, SG, 298)

¹⁶² Dans la mention de l'indifférence et du détachement que le héros éprouvera plus tard à l'égard de Swann, nous voyons se profiler déjà le canevas de la dernière rencontre entre Swann malade et le héros à la soirée de la Princesse de Guermantes, qui se situe dans le premier chapitre de *Sodome et Gomorrhe* (voir III, SG, 89-90 : « l'idée de causer avec lui pouvait m'être agréable ou non, mais n'affectait en quoi que ce fut mon système nerveux. »).

¹⁶³ J. Milly, *La phrase de Proust, op. cit.*, p. 107.

Pendant les années de son enfance et de sa première adolescence, le théâtre représente pour le héros l'objet d'une grande passion, destinée à demeurer longtemps platonique à cause de l'interdit parental que seul l'Ambassadeur Norpois réussira par la suite à lever. Bien que son influence sur l'avenir du protagoniste ne soit pas comparable au rôle que joueront la peinture et la musique, le théâtre constitue le premier échelon important dans le progrès spirituel du jeune homme ; il est la première forme d'art, avec les livres de Bergotte, en mesure de susciter en lui un élan esthétique, et qu'il identifie comme le dépositaire d'une vérité artistique supérieure, le révélateur du secret ultime de la beauté, incarné par le jeu et la diction de ces acteurs et actrices dont il ne peut, pour l'instant, que se répéter les noms et établir par ouï-dire les mérites¹⁶⁴. Univers inconnu et défendu, source d'une foi inébranlable en l'art comme absolu, « seul but important dans la vie » (I, JF, *Esquisse II*, 993), le théâtre est aussi et surtout un catalyseur de rêves et d'illusions¹⁶⁵, un réceptacle d'images et de croyances alimentées principalement – puisque nous sommes en plein « âge des noms » – par les titres des affiches que le héros scrute fiévreusement dans ses haltes quotidiennes devant la Colonne Morris. Ces stations sont évoquées dans un passage du premier volume que nous citerons ci-dessous, car il constitue l'antécédent du rappel itératif figurant dans l'exemple (13) :

Tous les matins je courais jusqu'à la Colonne Morris pour voir les spectacles qu'elle annonçait. Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée et qui étaient conditionnées à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursoufflées de colle sur lesquelles il se détachait. Si ce n'est une de ces œuvres étranges comme *Le Testament de César Girodot* et *Œdipe-Roi*, lesquelles s'inscrivaient, non sur l'affiche verte de l'Opéra-Comique, mais sur l'affiche lie de vin de la Comédie Française, rien ne me paraissait plus différent de l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne* que le satin lisse du *Domino Noir*, [...] (I, CS, 72-73)

Nous avons décidé de reproduire, dans son intégralité, la scène du récit premier qui fournit la matière du rappel, car elle permet de comprendre comment Proust met en scène le mécanisme de sélection qui préside à la formation d'un souvenir, ou, plus exactement, quels éléments de l'expérience vécue constituent le support de l'investissement émotionnel et imaginatif qui est à l'origine de leur fixation dans la mémoire spécifique du sujet¹⁶⁶ et de leur résurgence rétrospective dans l'acte de mise en rapport analogique. Il apparaît, en effet, que les objets qui font l'objet d'une reprise – y compris du point de vue des signifiants – dans notre comparant intradiégétique sont précisément ceux qui happaient autrefois l'attention de l'enfant et déclenchaient ses rêveries : les boursoufflures des affiches tout fraîchement collées, dégageant une impression de nouveauté, et

¹⁶⁴ « Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art. Entre la manière que l'un ou l'autre avait de débiter, de nuancer une tirade, les différences les plus minimes me semblaient avoir une importance incalculable. Et, d'après ce que l'on m'avait dit d'eux, je les classais par ordre de talent, dans des listes que je me récitais toute la journée, et qui avaient fini par durcir mon cerveau et par le gêner de leur inamovibilité », I, CS, 73.

¹⁶⁵ Comme l'atteste déjà cette note elliptique dans le carnet de 1908 (f° 44 v°), qui esquisse l'ossature de l'épisode de *Du côté de chez Swann* : « Paris : affiche théâtre (illusion) Sarah ».

¹⁶⁶ Bartsch explique à ce propos que « the affections that had been caused by these experiences are the hinges for remembering these scenes in later courses of life » (« les affects qui ont été provoqués par ces expériences sont les pivots autour desquels se construit le souvenir de ces scènes dans des phases ultérieures de la vie », nous traduisons), R. Bartsch, *Memory and understanding, op. cit.*, p. 69. Dans notre cas, (mais aussi dans le cas de Charlus vieilli, qui, malgré les dégâts causés par la maladie, se souvient encore de l'affiche publicitaire de Balbec, lors de sa première rencontre avec le héros, voir IV, *TR*, 440) ce sont notamment les affiches et les titres des pièces qui ont canalisé les émotions de l'enfant, c'est pourquoi ils sont encore si vifs et présents dans sa mémoire.

surtout les mots qui composent les titres des pièces, évoquant des sensations visuelles et tactiles convoyées également par le fond coloré sur lequel ils se détachaient. De ce fait, le détail ponctuel de la colle mouillant les affiches, ainsi que la mention des noms des spectacles dans le comparant analeptique, s'expliquent non seulement par un souci de fidélité et de précision vis-à-vis du lecteur, rendu nécessaire par la portée très ample d'un rappel qui joint deux parties éloignées du roman, mais aussi par une intuition spontanée de Proust relativement à la matrice affective des souvenirs. De cette intuition témoigne le fait que ce sont ces éléments, marginaux en apparence, qui, en vertu de leur épaisseur émotionnelle, du prestige dont ils étaient parés et de « l'imprégnation mutuelle de sensations »¹⁶⁷ dont ils ont été le support par le passé, se sont gravés à jamais dans le souvenir du héros, et qui sont donc prêts à refaire surface après tant d'années, même après que leur signification originale, la valeur qu'elles avaient aux yeux de l'enfant qui les regardait, s'est définitivement dissipée.

La primauté de ces données dans le cadre de l'acte de remémoration rend cependant encore plus voyante la discordance entre le contenu du rappel dans le comparant – lequel est suffisamment riche en détails pour déployer à nouveau dans l'esprit des lecteurs la scène première – et son antécédent. On aura noté d'emblée que le couplet de titres n'est pas tout à fait le même dans les deux passages, *Phèdre* venant en effet remplacer dans le rappel *Les Diamants de la couronne* à côté du *Domino Noir*. Cette inexactitude peut paraître d'autant plus curieuse que, dans la suite du passage de *Du côté de chez Swann*, le narrateur précise que son attention se concentrait surtout sur ces deux titres, pour essayer d'approfondir les différences et les sensations contrastantes qu'ils lui inspiraient, ses parents ayant promis en effet que, une fois le moment de sa première sortie au théâtre venu, il aurait à choisir entre ces deux pièces. Comment se fait-il que le souvenir du *Domino Noir* n'ait pas appelé à sa suite, selon le principe de contiguïté, celui de la pièce qui voisinait à côté de lui sur la Colonne Morris ? De plus, *Phèdre* ne figure pas parmi les autres titres cités dans l'antécédent et, si l'on se rapporte au contexte de « Combray » d'où est tiré ce passage, il n'a pas encore été question de la pièce de Racine, ni de la Berma et de son jeu.

En réalité, nous assistons ici, en toute probabilité, à une espèce de court-circuit de la mémoire, ou, plus exactement, à un chevauchement de deux souvenirs différents dans l'esprit du narrateur, qui coïncident toujours avec deux portions de texte que Proust superpose – par inadvertance, ou à dessein¹⁶⁸ – dans cette comparaison. Si *Phèdre* fait tout de même son apparition dans ce rappel, c'est parce que dans la mémoire volontaire du narrateur, où domine l'itératif, se condensent et se mêlent plusieurs souvenirs de ses stations quotidiennes devant les affiches de théâtre ; en l'occurrence, celui des jours où, parmi les pièces annoncées et convoitées, figurait aussi *Le Domino Noir*, et celui du matin, bien plus important pour lui, où, après avoir enfin obtenu la permission d'aller entendre la Berma jouer un acte de *Phèdre*, le héros n'a d'yeux que pour l'affiche,

¹⁶⁷ Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, III, *L'ordre des choses et la création littéraire*, Corti, 1985, p. 13-38.

¹⁶⁸ Il ne faut jamais oublier que les défaillances de la mémoire du narrateur peuvent être considérées comme des défaillances de la mémoire de l'auteur aux prises avec une masse énorme de texte rédigé, comprenant non seulement les volumes publiés mais aussi le tas des brouillons qui s'amoncellent dans ses cahiers. En même temps, Proust pratique parfois l'omission délibérée et consciente, comme l'atteste cette note de régie du cahier 57 : « ne pas oublier (ou omettre volontairement) » (cahier 57, f. 20v°).

« tout humide encore » (I, *JF*, 436), du spectacle qui scellera enfin la réalisation, ô combien décevante, de son rêve.

L'analyse du rappel itératif et de son fonctionnement en tant que phénomène mémoriel ne doivent pourtant pas nous faire perdre de vue la signification globale de l'analogie, ainsi que les enjeux dont est porteuse la confrontation du présent que traverse le héros vieilli, accablé par la désillusion et la nostalgie, à un passé où tout était encore intact. Le rapprochement s'insère dans une séquence récapitulative – l'une des grandes « coupes transversales » qui jalonnent la dernière partie du *Temps retrouvé*, par lesquelles le narrateur passe en revue, à grand renfort d'analepses, les épisodes saillants de son existence – où des souvenirs anciens (les courses de midi pour voir les affiches des spectacles, l'attente de Gilberte) voisinent à côté de souvenirs plus récents (les soupçons concernant Albertine et Andrée), appelés et fédérés autour d'un même dénominateur commun : les rues du quartier que le héros a traversées des centaines de fois au cours de sa vie, et qu'il emprunte maintenant à nouveau pour se rendre à la matinée chez les Guermantes. La répétition du parcours, le caractère identique, immuable, des lieux environnants favorisent la mise en branle du mouvement rétrospectif et ne font qu'accentuer, par contraste, les changements qui se sont produits en lui au fil des années, « comme si cette image identique ne venait là que pour exprimer les changements de [sa] vie » (IV, TR, *Esquisse LXIV*, 956).

Le héros-narrateur expérimente, et relate à l'aide de l'analogie, « la superposition de [ses] états successifs » (IV, AD, 125), l'alternance apparemment discontinue de ses moi, qui n'ont rien en commun les uns avec les autres, l'enfant passionné du théâtre étant un étranger par rapport à l'amoureux de Gilberte, au jeune homme jaloux d'Albertine et, *a fortiori*, par rapport à l'adulte ayant perdu, à présent, toute foi en la vérité de l'art. Embrayée par la syllepse sur le mot « chemin », utilisé à la fois au sens propre et au sens figuré – le « chemin qu'on a suivi mille fois, avec une passion qui ne dure plus » représentant en l'occurrence le trajet stérile du temps perdu, la poursuite vaine de l'amour et d'un idéal artistique qui apparaît en ce moment dénué de toute signification –, la comparaison intradiégétique n'entraîne donc la résurrection passagère d'un moi ancien et croyant que pour mieux en certifier la mort. Si le regard rétrospectif et le rappel analogique des expéditions à la colonne Morris ne rendent que plus sensible le désenchantement de l'homme mûr face à la désertion des croyances, cet état d'esprit, et la mise à distance qu'il opère, donnent à voir « la distance des lieux et des années » (IV, TR, 275), le gouffre amer, temporel et psychologique, qui sépare le présent du passé. Le narrateur est ainsi amené à dresser un bilan négatif de sa jeunesse et du parcours qui l'a conduit jusque-là, à constater l'insignifiance, la « vanité philosophique » d'un enthousiasme qui n'a accouché d'aucune création et qui, à ce stade, n'a fait de lui qu'un célibataire de l'art.

La tristesse et la désillusion qui colorent de leurs teintes sombres cette comparaison ne doivent pas faire oublier pourtant que si le théâtre, et surtout le personnage qui en incarne l'essence dans le roman, la Berma, ont été, un temps, les destinataires d'une admiration naïve et de croyances erronées, ils ont livré également des leçons d'esthétique capitales pour l'apprentissage du héros. Lorsque l'ambassadeur Norpois encourage les parents du héros à lui donner la permission d'aller entendre la grande actrice dans *Phèdre*, l'argument qu'il avance tient, à son insu, de la prescience : rien de plus vrai en effet que d'affirmer qu'une telle expérience

représenterait « pour un jeune homme, un souvenir à garder » (I, *JF*, 431). Mais de quel genre de souvenir s'agit-il au juste ? Ce qui de cette matinée si longtemps désirée, et de laquelle le héros attend « le maximum de l'impression d'art » (I, *JF*, *Esquisse II*, 997), restera gravé à jamais dans sa mémoire ne sera cependant que le souvenir d'un affect, soit la terrible déception que vient rappeler, à des années de cela, la comparaison de (13). « Saturé par [ses] rêveries sur la perfection dans l'art dramatique » (II, *CG*, 344) et impatient de recevoir de cette audition la révélation presque mystique¹⁶⁹ du secret de l'art, au spectateur passionné et naïf, aveuglé par son désir, l'actrice ne réservera qu'un grand désappointement, découlant précisément de l'incapacité du jeune homme à percer ce secret et d'une réalité – le jeu épuré, sans effets ou surcharges de la Berma – qui ne correspond pas à ses attentes et ne suscite en lui qu'un « sensation d'admiration », un enthousiasme factice et insincère, induit par l'imitation des applaudissement qui éclatent dans la salle.

Mais de cette déception cuisante, aux causes d'abord inexplicables, et de ce rendez-vous manqué, ou plutôt différé¹⁷⁰, avec la « valeur exacte du Beau » (I, *JF*, 432) le héros tirera plus tard un enseignement fondamental, qui lui permettra, une fois arrivé au bout de son parcours, de comprendre la dialectique entre illusion et désillusion, entre idéal et réel qui règle l'entrée en contact avec une réalité longtemps désirée, qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'une ville, d'une personne, ou – comme c'est le cas dans notre exemple de (13) – d'un paysage, la vue d'un soleil couchant sur la mer¹⁷¹. Trop de désir et trop d'acharnement dans sa poursuite empêchent la pleine jouissance, car la réalité de l'objet ne coïncide jamais « avec l'immensité de [son] rêve » (II, *CG*, *Esquisse X*, 1079), ni avec l'idée préalable qu'on se forme de lui et qu'on affuble d'un nom¹⁷² : voici la parcelle de vérité que contient, en creux et à l'insu du héros, la matinée de *Phèdre*. La mise en rapport analogique de la déception partielle ressentie à la Raspelière avec l'expérience de la première audition théâtrale nous révèle alors, *a posteriori*, non seulement l'importance de cette première étape déceptive, mais nous dit surtout que c'est grâce à elle que le héros sait identifier maintenant en lui les signes d'un sentiment connu et détecter une constante de sa psychologie qui permet aussi d'expliquer la cause de son insatisfaction d'autrefois. « Mon enthousiasme même me rendait exigeant », dit-il à propos de la vue sur la baie qu'on a de la Raspelière, parce qu'il a compris que l'admiration vraie, le prestige et la joie inspirés par des impressions esthétiques profondes, contrairement à la contemplation intéressée des dilettantes que sont les Verdurin, ne sont jamais exempts pour lui d'une part de désillusion, car ce qu'il cherche et qui confère à ses rêveries un fond unitaire malgré leurs incarnations successives (jeu de la Berma, vues du couchant) est « l'idée de perfection » (II, *CG*,

¹⁶⁹ Aussi bien dans les avant-textes que dans la version publiée, le passage où le héros attend impatient le lever de rideau et l'apparition de la Berma est construit sur l'isotopie de la théophanie, d'une révélation aux allures messianiques : « dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut [...] » (I, *JF*, 440) et, dans l'esquisse II, p. 998 « Il me semble qu'elle sort naturellement de cette scène, comme Dieu d'une nuée, et je sens qu'elle ne pourrait pas jouer ailleurs [...] elle résulte comme une sorte de phénomène sacré de ce sanctuaire où elle apparaît [...] ».

¹⁷⁰ Comme l'on sait, la pleine révélation du génie dramatique de la Berma se produira lors de la seconde audition, au début de *Guermites*, soit à une époque où le héros a cessé de rechercher dans le théâtre l'absolu de l'art. Voir II, *CG*, 347-352.

¹⁷¹ La généralité de cette loi psychologique, indépendamment des objets qui en sont les supports, nous paraît déjà inscrite dans le fait que, dans le passage des *Jeunes Filles* (I, *JF*, 433), le prestige de la Berma et le désir d'aller l'entendre sont mis en parallèle par le narrateur avec le désir du voyage à Venise ou à Balbec.

¹⁷² « Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle. C'est bien un peu cet intervalle, cette faille, que j'avais eu à franchir quand, le premier jour où j'allais être voir jouer la Berma, [...] j'avais eu quelque peine à rejoindre mes idées de "noblesse d'interprétation", d'"originalité" [...] », II, *CG*, 349.

345), un désir d'absolu qui ne connaît pas, à ce stade au moins, de correspondant dans la réalité, mais n'éclot qu'en imagination.

À « l'âge où l'on croit qu'on crée ce qu'on nomme » (I, *CS*, 89), les affiches de théâtre et les spectacles dramatiques dont elles laissent entrevoir les merveilles ne sont pas l'objet exclusif de convoitise et de désir, ni l'unique déclencheur d'un investissement imaginatif totalisant chez le héros. Les noms des villes italiennes, ainsi que le paysage de la côte normande, enclos dans le toponyme « Balbec », éveillent l'impulsion du voyage et constituent également le foyer d'un processus de cristallisation – tout à fait semblable à la cristallisation amoureuse décrite par Stendhal – concernant certains détails et certaines images fixes, qui en viennent à représenter pour le héros l'essence, le caractère unique et irréductible du lieu, une atmosphère que les noms et leurs sonorités ont absorbée et qu'ils répandent à chaque nouvelle évocation. Dans le cas de Balbec, les éléments catalyseurs de la croyance, et d'une illusion destinée à voler en éclats au premier contact avec le pays réel, relèvent du cadre géographique et témoignent de l'aspiration naïve du héros à pénétrer « la vie réelle de la nature » (I, *CS*, 377), à voir réalisé dans un même environnement le rêve unifiant d'un spectacle à la fois naturel et artistique. Ce rêve revit dans le comparant analeptique de cette occurrence tirée de *Sodome et Gomorrhe*, précédant de quelques lignes l'exemple (12) analysé plus haut :

(15) Comme jadis quand je voulais aller à Balbec, ce qui me poussait à partir c'était le désir d'une église persane, d'une tempête à l'aube, ce qui *maintenant* me déchirait le cœur en pensant qu'Albertine irait peut-être à Trieste, c'était qu'elle y passerait la nuit de Noël avec l'amie de Mlle Vinteuil [...] (III, *SG*, 503)

La vignette de lanterne magique fabriquée par l'imagination du héros, représentant une église persane perchée au haut des falaises et fouettée par la mer en tempête, revient dans ce rappel analogique, non plus comme incarnation d'un désir et projection dans un avenir encore intact, fait de voyages et de découvertes, mais comme instantanée de la mémoire, comme un souvenir affectif qui forme, au même titre que d'autres, l'histoire personnelle du sujet. Nous savons pourtant que la matière brute de ce souvenir a été depuis longtemps invalidée par l'expérience concrète, et par l'image bien réelle d'une église terrestre, se dressant « sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways » (II, *JF*, 19) et entraînant pour cela une autre grande déception, jusqu'à ce que les explications érudites d'Elstir ne viendront rectifier les jugements approximatifs du jeune héros, aveuglé par son désir totalisant. Dès lors, si la croyance maintenant dépassée est encore présente à l'esprit du héros-narrateur et peut revivre en plein « âge des choses », ce n'est qu'en tant que souvenir d'une illusion et d'un moi révolus, en tant que comparant qui réactualise, le temps d'une analogie, les deux éléments primordiaux associés aux rêveries sur Balbec. La mention de l'église persane et de la tempête à l'aube – ce dernier syntagme convoquant non seulement le contenu d'un rêve du héros, mais aussi le souvenir inter-, voire autotextuel de certaines pages de *Jean Santeuil*¹⁷³ – fonctionnent en effet, une fois de plus, comme

¹⁷³ Voir par exemple les fragments réunis par les éditeurs sous le titre « De Beg-Meil à Penmarch, un jour de tempête » (*JS*, 430-436) ; à la différence du héros de la *Recherche*, qui, pendant le premier séjour à Balbec, ne connaîtra que du beau temps et une mer étale, Jean voit son désir exaucé et assiste à une tempête violente. L'image de la mer déchaînée, associée, par croyance interposée, à Balbec ressurgit de loin en loin dans l'esprit du héros, avec la complicité du vent qui souffle, et donne lieu à une véritable chaîne motivique, tissée à travers des rappels itératifs ; voir II, *CG*, 641, IV, *AD*, 60, IV, *AD*, 69, IV, *TR*, 314.

indices de récupération ; ils sont censé renvoyer les lecteurs à la dernière section de *Du côté de chez Swann*, dont le début expose, on le sait, les mirages et les chimères inspirés par les noms de pays et s'arrête, dans le but de ménager une préparation pour le deuxième volume, sur l'idéal d'un paysage marin où les beautés d'une nature indomptée, primordiale, s'interpénètrent avec les signes les plus illustres de la présence de l'homme, c'est-à-dire l'architecture gothique.

La juxtaposition de ces deux référents dans le comparant analeptique indique donc que la foi en l'existence d'un lieu où se réaliserait l'alliance mythique du gothique et de la mer, lieu que l'imagination du héros a façonné en combinant les renseignements artistiques de Swann – c'est lui qui évoque pour la première fois l'élément persan de l'église de Balbec – et les images crépusculaires et grandiloquentes de Legrandin¹⁷⁴, persiste bien au-delà de l'âge des noms, et malgré son désaveu. Son rappel en tant que point de repère, dans une démonstration vouée à expliquer un état d'âme tout différent, montre alors, à l'encontre de ce que le narrateur semble parfois affirmer, que les croyances constituent le socle, le soubassement le plus profond et le plus stable du sujet et de sa conscience. La continuité du moi, par-delà la fragmentation et la déperdition, découle et est assurée aussi par la continuité de ses rêves et de ses élans ; ceux-ci sont, certes, source d'erreurs et d'illusions, mais préservent aussi, chez le protagoniste, une tension positive à l'égard du monde, sous forme de désir et d'attente¹⁷⁵. Le regard vers le passé et la régénération des images anciennes liées au nom de Balbec, mises désormais à distance par le héros adulte, sert alors ici à mettre en valeur, de façon implicite, une donnée permanente du psychisme du protagoniste, à savoir le mécanisme "idéaliste" qui l'induit à transfigurer l'entité réelle, lieu ou personne, en projetant sur elle un contenu imaginaire qui en garantit l'unicité et en vient finalement à coïncider avec son essence.

Ce fonds psychique commun permet alors au souvenir de la croyance au sujet de Balbec d'éclaircir, par analogie, le surgissement d'une nouvelle croyance, ou plutôt d'une hantise, se rapportant à une autre ville, Trieste. Cependant, la comparaison ne fait ici qu'accentuer le contraste entre les deux expériences. Si Balbec a été autrefois le vecteur d'images euphoriques et exaltantes, le tourbillon angoissé d'hypothèses qui alimente à présent une autre croyance, celle du lesbianisme d'Albertine (ayant l'impact d'une vérité irréfutable, depuis que le héros a appris le lien d'amitié entre elle et l'amie de Mlle Vinteuil), transforme Trieste en un réceptacle de rêves qui sont bel et bien des cauchemars, venant détruire les images anciennes que le héros avait formées au sujet de la ville (« un pays délicieux où la race est pensive, les couchants dorés, les carillons tristes », *loc. cit.*) et leur substituant le fantasme insoutenable d'Albertine passant la nuit de Noël dans les bras de ses amies. L'analogie souligne donc l'identité du processus de réduction à l'œuvre dans les deux cas, qui est à la base de la formation des croyances, quel que soit leur objet, et qui consiste à ramener la totalité de ce dernier

¹⁷⁴ Voici les propos de l'un et de l'autre, appris par cœur par le héros et rapportés au mode direct par le narrateur au début de « Nom de pays : le nom » : « Or j'avais retenu le nom de Balbec que nous avait cité Legrandin, comme d'une plage toute proche de "ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues" » ; « [Swann] m'avait répondu : "Je crois bien que je connais Balbec ! L'église de Balbec, du XII^e et XIII^e siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan." » (I, CS, 377).

¹⁷⁵ Nous renvoyons sur ce point aux conclusions de l'ouvrage déjà cité d'Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*

à quelques images obsédantes, qui s'imposent jusqu'à évacuer la réalité propre du lieu¹⁷⁶ : église et tempête pour Balbec, ébats gomorrhéen pour Trieste, à ceci près que la cristallisation est, à cette occasion, foncièrement négative. L'état d'esprit et l'équilibre psychique du héros dépendent donc étroitement de la croyance qui investit les réalités extérieures ; le passage de l'enchantement au mauvais enchantement, de l'euphorie à la dysphorie, est souvent très rapide et l'analogie intradiégétique contribue à mettre en valeur ce changement de polarité dans la sensibilité, à partir toutefois d'une même attitude psychologique. Les images d'église et de tempête qui poussaient l'adolescent à vouloir entreprendre le voyage vers Balbec excitaient jadis le même élan, la même propension à l'action qu'engendrent maintenant les croyances au sujet de Trieste et d'Albertine et qui nourrissent l'exaltation angoissée du héros, ses idées noires (la ville italienne est maintenant « une cité maudite qu'[il] aurai[t] voulu faire brûler sur-le-champ et supprimer du monde réel », *loc. cit.*)¹⁷⁷ ainsi que ses desseins visant à entraver, coûte que coûte, le départ de la jeune fille.

Nous allons clore cette section consacrée à l'analyse des rappels itératifs explicites en présentant trois occurrences où l'on assiste à une application plus étendue du principe de composition qui consiste à charpenter l'intrigue à travers la construction de transversales, de conjonctions et de recoupements entre différents moments du texte, qui doivent reproduire dans le roman les multiples coïncidences et répétitions dont est faite une existence. Les comparaisons intradiégétiques que nous avons commentées jusqu'à présent faisaient apparaître à la surface du texte les croisillons que l'écrivain trace en mêlant les lignes directrices et les expériences d'une seule vie, celle du héros-narrateur, à travers la mise en place d'analogies qui télescopent sur des moments de sa vie adulte des images qui remontent essentiellement à sa première enfance et à son adolescence, élevés au rang de points de repères susceptibles d'éclaircir l'actualité, et bénéficiant en même temps d'un relief nouveau, car leur rôle de comparant et leur retour sous forme de souvenir (volontaire) leur confère rétroactivement le statut d'étape fondatrice dans le parcours du héros. Les liens qui se nouent à l'intérieur d'un itinéraire individuel représentent en outre pour Proust un moyen d'incarner dans le roman les mécanismes qui règlent la vie psychologique, avec ses intermittences et ses brusques retours, ainsi que le fonctionnement de la mémoire et sa participation à l'activité herméneutique du sujet (nous avons vu que les éléments linguistiques et thématiques saillants qui reviennent dans le rappel et qui favorisent l'identification de l'épisode original ont été, à l'origine, le véhicule d'impression, d'affects ou d'intuitions garantissant leur persistance à l'état de souvenir).

Les exemples ci-après permettent d'apprécier le travail d'architecte et d'artisan, auquel Proust se consacre tout au long de son entreprise littéraire, à une plus vaste échelle, puisque les comparants analeptiques visent à faire émerger des répétitions et des ressemblances entre des situations qui engagent non plus le héros seul, mais différents personnages. Le raffinement et l'originalité de l'écrivain réside alors en ceci qu'il

¹⁷⁶ Preuve en est que, en ce qui concerne le choix de la ville maudite où Albertine irait retrouver ses amies, Proust oscille dans les brouillons entre Amsterdam, Nice, Cherbourg et Trieste, celle-ci n'étant pas préférée en vertu de ses caractéristiques propres et n'existant dans le roman que comme lieu où se concentrent, un temps, les angoisses du héros.

¹⁷⁷ Dans son analyse du passage, I. Crossman-Wimmers avance que, dans sa fureur, le héros se met ici un instant « in the place of God, ready to annihilate Gomorrah by fire » (« à la place de Dieu, prêt à raser Gomorrah par le feu », nous traduisons), I. Crossman-Wimmers, *Proust and emotion, op. cit.*, p. 71.

transforme en matière fictionnelle, en le présentant toujours comme découlant d'un acte mémoriel et interprétatif du héros-narrateur, ce qui est, avant tout, un artifice de construction : l'orchestration, plus ou moins décidée en amont, de relations symétriques ou antithétiques au sein du personnel romanesque, entre des individus pris isolément, ou entre des couples, qui révèlent progressivement au lecteur des croisements et des analogies tantôt prévisibles – car surdéterminées par le contexte et balisées par des propos ou des indices livrés par le narrateur – tantôt inattendus¹⁷⁸. Observons pour commencer deux occurrences où les affinités qui se dessinent entre les personnages ne sont pas pour surprendre les lecteurs, car elles concernent le héros et deux de ses *alter-egos*, Swann et Saint-Loup :

(16) Puis elles [les phrases] s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu'aucune femme m'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer. (III, *PR*, 764)

(17) Dans le charme qu'avait Albertine à Paris, au coin de mon feu, vivait encore le désir que m'avait inspiré le cortège insolent et fleuri qui se déroulait le long de la plage et, comme Rachel gardait pour Saint-Loup, même quand il le lui eut fait quitter, le prestige de la vie de théâtre, en cette Albertine cloîtrée dans ma maison, loin de Balbec, d'où je l'avais précipitamment emmenée, subsistaient l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie des bains de mer. (III, *PR*, 576)

L'exemple (12), où le rappel analeptique évoque le souvenir du drame du coucher et suggère le rôle d'agent inconscient et de "frère d'angoisse" que Swann revêt pour le héros, avait déjà permis de souligner l'homologie très forte que Proust a voulu construire, et expliciter dès les toutes premières pages de « Combray », entre deux figures qui semblent être nées d'une opération de scission, de la division cellulaire d'un seul personnage primitif, intervenue vraisemblablement au moment où l'idée de faire de l'itinéraire spirituel vers la vocation l'ossature du roman a pris corps de façon définitive dans l'esprit de l'écrivain¹⁷⁹. Swann est, en effet, le double le plus reconnaissable – et reconnu comme tel par le narrateur lui-même – du héros, son aîné et son précurseur dans tous les domaines de l'existence, aussi bien dans la sphère amoureuse que dans celle sociale et mondaine. Non seulement il précède le protagoniste dans le monde doré et inaccessible du Faubourg Saint-Germain, qui le choie malgré son origine bourgeoise et juive, mais il est surtout l'initiateur de toutes les passions artistiques du héros, celui qui inaugure sa formation esthétique en lui parlant pour la première fois de l'architecture gothique et des peintures italiennes, de la Berma et du théâtre, et qui sert aussi d'intermédiaire, direct ou indirect, entre les trois figures tutélaires d'artistes qui président à l'avènement de la vocation : Bergotte, Elstir et Vinteuil.

¹⁷⁸ Les comparaisons intradiégétiques sont donc l'une des ressources formelles et stylistiques qui assurent la mise en œuvre du principe d'organisation du personnel romanesque que Tadié a décrit en ces termes : « dans l'immense déploiement des personnages à travers le récit, on n'en voit aucun isolé ; dans sa nature comme dans son évolution, chacun évoque les autres : même sans les rencontrer matériellement, il leur ressemble, leur est rattaché par une parenté mystérieuse, et chacun de ses gestes a déjà été accompli ou sera repris par une ombre fraternelle. » J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷⁹ Les brouillons les plus anciens témoignent encore d'une superposition entre Swann et le héros, visible surtout dans les cahiers où prend corps le récit du premier séjour à la mer (cahiers 12, 25, 34, voir « Notice », II, *JF*, p. 1318-1319), Proust prêtant tantôt à Swann, tantôt au personnage qui dit *je* les sentiments changeants à l'égard des jeunes filles ; par ailleurs, certains éléments des péripéties sentimentales de qui nourrissent les fragments de l'amour de Jean avec Françoise dans *Jean Santeuil* serviront de base aussi bien pour l'histoire de Swann et d'Odette que pour celle entre le héros et Albertine.

Si Swann est donc le « pédoncule un peu mince peut-être » (IV, *TR*, 494) duquel se départit « l'étendue de toute [la] vie » du héros-narrateur, et qui en soutient également l'œuvre future, Proust le conçoit en même temps comme double négatif, un repoussoir, cet échelon de dilettantisme stérile et d'idolâtrie velléitaire que le héros se doit de dépasser pour ne pas gâcher sa vie, pour réussir là où son devancier a échoué. Ce n'est donc pas un hasard si cette comparaison, qui affirme à nouveau la symétrie entre les deux¹⁸⁰, se situe à un point de la diégèse où l'écart entre le héros et son modèle devient irrémédiable, et où le premier fait un pas décisif vers l'épanouissement de sa destinée. L'écoute, à la soirée Verdurin¹⁸¹, du septuor de Vinteuil, œuvre posthume que Swann n'a pas pu connaître, certifie ce dépassement et l'illustre au moyen d'une double symétrie : alors que le héros entend distinctement dans le motif triomphant et suraigu du septuor un « appel vers une joie supraterrrestre » (III, *PR*, 765) et l'incitation à s'engager dans la voie de l'art¹⁸², et alors que le musicien lui-même a su se dépasser, poursuivre ses « éternelles investigations » et aller au-delà de la grâce sublime, mais un peu facile de la sonate, Swann est condamné, à cause aussi de sa mort prématurée, à ne jamais franchir ce premier seuil ; il restera attaché à jamais, de façon fétichiste et vaine, à sa petite phrase, à cette créature dont il n'a fait qu'effleurer le mystère, et qui revient ici sous les mêmes traits féminins et sensuels qui caractérisent toutes ses apparitions précédentes.

La reprise de la personnification du motif musical et des termes qui la réalisent (« visage », « douce », « bonheur », « Inconnue ») s'inscrit évidemment dans le propos de renforcer le lien entre les deux scènes d'audition – l'allusion rétrospective aux exécutions de la sonate dans « Un amour de Swann » étant on ne pourrait plus transparentes – et de faire affleurer des ressemblances, sinon des affinités profondes, au niveau des impressions esthétiques et des émotions que la petite phrase inspire aux deux personnages. Celle-ci incarne, aussi bien pour Swann que pour le héros, un rêve d'inconnu, une promesse de bonheur ayant l'apparence d'une femme merveilleuse et ineffable, mais cette coïncidence de sensations et ce partage de pensées si intimes, exprimés de plus en des termes identiques, peut, à bien y voir, paraître suspecte. Elle semble résulter moins d'une affinité élective entre des esprits très proches que d'une conjonction artificielle, allant, par ailleurs, à l'encontre du principe proustien de la « vision du dedans » et du caractère unique et individuel de toute expérience, dont l'essence demeure inconnaissable à ceux qui ne l'ont pas vécue¹⁸³. C'est pourquoi Proust est obligé de glisser dans l'allusion analeptique du comparant le modalisateur « sans doute », locution qui donne

¹⁸⁰ Le comparant analeptique a été ajouté dans une phase ultérieure de la rédaction, probablement lors de la mise au net, car dans la note du carnet 4, qui constitue le premier avant-texte du passage, la description féminisée de la petite phrase ne s'accompagne d'aucune référence à Swann et à ses pensées. La parenthèse mimerait alors, une fois de plus, l'ajout postérieur et l'intention de resserrer les liens entre les deux personnages. Voir III, *PR*, *Esquisse XIII*, p. 1145. Pour un récapitulatif des nombreuses affinités entre Swann et le héros, voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 219-220.

¹⁸¹ Lieu qui engendre par ailleurs une autre symétrie corollaire, enchâssée dans le parallélisme principal, puisque les Verdurin et leur salon, fréquenté maintenant par le héros, ont été jadis le trait d'union entre Swann et Vinteuil, entre la sonate et son amour pour Odette.

¹⁸² Appel qui avait déjà résonné dans la Sonate, à en croire ce constat du narrateur, où est affirmé à nouveau le lien entre l'œuvre de Vinteuil, le paysage de Combray et le germe de la vocation : « Non, prenant la Sonate à un autre point de vue, la regardant en soi-même comme l'œuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray – je ne veux pas dire de Montjouvain et du côté de Méséglise, mais des promenades du Côté de Guermantes – où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. » (III, *PR*, 664).

¹⁸³ Loi que nous retrouvons exprimée clairement dans cette esquisse de *La Prisonnière* : « il n'est de connaissance que de soi-même ; l'observation sert bien peu, les plaisirs qu'on a sentis, il n'y a que cela qui se change en savoir ou en souffrance. » III, *PR*, *Esquisse IX*, p. 1126.

à voir la position contradictoire du héros-narrateur, ainsi que les problématiques découlant de la disjonction des voix narratives. La réserve et l'effet de mise à distance précautionneuse que communique le modalisateur sont rendus nécessaires par le dispositif de focalisation, car il est impossible, et invraisemblable, que le héros connaisse les pensées profondes de Swann au sujet de la Sonate, ou qu'il en ait eu une intuition si pleine et précise qu'il peut même deviner par quels qualificatifs (« caressante », « différente ») il l'aurait désignée¹⁸⁴.

Dès lors, il nous semble que Proust veuille atténuer, à travers ce modalisateur, l'entorse qu'il commet ici, et qu'il a déjà commise dans le premier volume, vis-à-vis de son renoncement à la narration omnisciente, et qu'il veuille rendre moins "arbitraire" et artificielle, en la faisant apparaître comme une pure spéculation du héros, la conjonction des deux personnages et des deux scènes d'audition. En laissant planer un doute sur l'identité effective des deux expériences, la modalisation permet ainsi de sauvegarder la fiction de la vision limitée et subjective du héros, ainsi que le choix d'une focalisation réduite et d'un point de vue non omniscient. En même temps, l'expédient se montre aussi dans toute son ambiguïté, car les lecteurs savent bien qu'une intrusion dans le for intérieur de Swann a déjà eu lieu, car c'est le narrateur qui, depuis sa position surplombante, situé dans un au-delà du récit, a décrit dans « Un amour de Swann » les impressions suscitées par la petite phrase ; tout compte fait, ce sont toujours ses propres souvenirs, et, plus exactement, les souvenirs textuels de sa reconstitution narrative de l'histoire de Swann et de ses impressions musicales, qui affleurent dans cette comparaison¹⁸⁵.

La seconde occurrence citée plus haut éclaire une correspondance qui apparaîtra à nouveau familière aux lecteurs, le narrateur mettant en évidence, à plusieurs endroits du récit, la superposition entre ses vicissitudes sentimentales avec Albertine, et l'amour de son ami Saint-Loup pour Rachel. Le comparant analeptique de (17) explicite le parallélisme que Proust a conçu entre les cycles amoureux qui structurent le roman, disposés à l'image d'anneaux entrelacés, qui se touchent et se recouvrent partiellement, afin de démontrer les lois infaillibles et la dynamique répétitive d'un sentiment qui, comme le dit le narrateur dans *Sodome et Gomorrhe*, « dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations" » (III, *SG*, 255). Dans cette optique, la parabole de Saint-Loup et de Rachel constitue un cycle périphérique par rapport aux amours successifs du héros, et représente une sorte de point intermédiaire, d'interlude ; les réflexions plus développées formulées au sujet de ce couple se situent, en effet, à une distance presque égale des deux cycles principaux, le héros ayant cessé depuis longtemps d'être amoureux de Gilberte et ne l'étant pas encore d'Albertine. De la sorte, il peut observer du dehors la nature du sentiment que Saint-Loup porte à Rachel, avec ce détachement et cette « sagesse des gens non amoureux » (I, *CS*, 337) qui lui révèlent à quel point l'imagination, et le complexe de croyances, de désirs et de rêves qu'on échafaude à propos de la femme

¹⁸⁴ D'autant plus que, lorsque Swann commente avec le héros les sensations que la sonate lui inspire, il s'attarde sur des impressions de clair de lune et de feuillages immobiles au Bois de Boulogne (souvenir des soirées de printemps où il écoute la petite phrase), mais il n'est jamais question d'une promesse de bonheur personnifiée sous les traits d'une femme. Voir I, *JF*, 523-524.

¹⁸⁵ En effet, ce sont des souvenirs textuels à un double égard ; pour rester toujours dans le domaine de la fiction, nous savons que le héros-narrateur a d'abord eu connaissance de l'histoire de Swann et d'Odette à travers un récit oral, qu'il aurait rédigé par la suite, pendant le séjour d'Albertine chez lui, soit à la même époque de la soirée Verdurin, comme le révèle une allusion énigmatique d'*Albertine* disparue. Si l'on voulait pousser très loin le souci proustien de cohésion, notre comparaison intradiégétique et la présence de Swann dans l'esprit du héros pourraient s'expliquer par le fait que celui-ci est en train d'écrire un récit sur lui.

aimée, sont la cause nécessaire et suffisante du sentiment dévorant que l'amant finit par éprouver, et des souffrances qui en découlent. C'est parce que, contrairement à son ami, Rachel n'a jamais été pour lui un objet de cristallisation, et qu'il l'a connue d'abord par la « porte basse et honteuse de l'expérience » (en franchissant, en l'occurrence, le seuil d'une maison de passe), que le narrateur peut affirmer lucidement dans *Le Côté de Guermantes*, en commentant les affres de Saint-Loup : « c'était la puissance de l'imagination humaine, illusion sur laquelle reposaient les douleurs de l'amour, que je trouvais grande. » (II, *CG*, 458)

Sa clairvoyance ne l'empêche pas pourtant de (re)tomber dans les pièges de l'amour, de s'engager encore dans la mécanique perverse du « désir triangulaire » décrite par René Girard, qui veut que chez Proust la femme n'est aimée que par médiation interposée, en vertu de l'idée ou du prestige particulier qu'elle incarne pour le héros à un certain moment de sa vie, désir qui a souvent partie liée avec l'arrière-plan, le milieu géographique, artistique ou social d'où l'objet aimé se détache et qui est le véritable but du sujet désirant¹⁸⁶. Et c'est bien sous cet angle particulier que les deux trajectoires sentimentales sont rapprochées dans cette comparaison : Albertine et Rachel se parent d'un prix inestimable et inspirent l'amour non pour ce qu'elles sont – leur âme demeurant à jamais impénétrable aux amants¹⁸⁷ – mais parce qu'elles traînent à leur suite, tel un décor scénique, le prestige, le charme inconnu et l'atmosphère du cadre où elles sont apparues pour la première fois à Saint-Loup et au héros, respectivement la plage de Balbec et la scène de théâtre. L'analogie illustre donc, en première instance, une constante inhérente à l'expérience amoureuse, laquelle réside, malgré ses formes et ses acteurs toujours différents, en cet empire de l'imagination, de l'illusion scénique qui subsiste une fois le rideau tombé et qui entraîne la transfiguration de la personne réelle en un fantôme, voire en un fantasma, condamné à s'évanouir au fur et à mesure que s'étirole la croyance qui le supporte.

Le rappel itératif qui établit la convergence entre les deux amours s'avère intéressant aussi pour une autre raison, ayant trait au lien avec l'épisode antécédent qu'il est censé évoquer. La relation symétrique avec la portion du récit premier où le narrateur relate plus longuement les amours de Saint-Loup et Rachel est assurée, outre que par les noms propres, par la mention du « prestige de la vie de théâtre », renvoi explicite à une analepse complétive située dans le *Côté de Guermantes* ; c'est là que le narrateur relate rétrospectivement les circonstances de la première rencontre de son ami avec sa future maîtresse, son éblouissement devant un visage qui doit surtout à l'éclairage et à l'éloignement de la scène sa perfection, ainsi que l'impression éprouvée par Saint-Loup de se trouver face à une existence et à un monde mystérieux, radicalement autres. Cependant, le comparant intradiégétique contient aussi un détail, figurant significativement dans une phrase incidente, qui n'aura pas manqué d'interpeller les lecteurs, puisqu'il présuppose la réactivation d'un pan de texte qui a toutes les chances de leur avoir échappé. En effet, à aucun endroit du récit le narrateur ne dit, ou ne sous-entend par anticipation ou par un autre analepse, que Saint-Loup aurait par la suite intimé à Rachel de quitter le théâtre et

¹⁸⁶ Nous savons que l'étincelle qui déclenche l'amour pour Gilberte est provoquée chez le héros par le mélange de deux désirs : connaître Bergotte et visiter des cathédrales gothiques ; de même, c'est le charme mystérieux et inaccessible du Faubourg Saint-Germain que le héros voit incarné en Oriane et qu'il poursuit en l'aimant, preuve selon Girard du lien entre désir et snobisme. Voir R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1977, *passim*.

¹⁸⁷ Cette impénétrabilité de l'amante est résumée avec amertume par une très belle comparaison, non présente dans le texte publié : « combien je souffrais de me trouver près de l'âme et de cet autre être comme un spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui colle ses yeux à l'œil de bœuf de la porte sans pouvoir rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène. » (III, *PR*, *Esquisse IX*, p. 1124).

qu'elle se serait soumise à son vouloir, en devenant de fait une autre prisonnière. Ce que nous apprenons, au contraire, au fur et à mesure que le roman progresse vers son épilogue, est que Saint-Loup a quitté sa maîtresse depuis longtemps et qu'elle n'a pas du tout abandonné la scène, puisque nous la retrouvons, après l'avoir perdue de vue pendant plusieurs centaines de pages, au comble de la célébrité, réciter des vers chez la Princesse de Guermantes et humilier la Berma qui se meurt.

Que faut-il en conclure ? S'agirait-il, pour reprendre la terminologie de Genette, d'une analepse ouvrant sur une paralipse et révélant *a posteriori* une omission du narrateur ? Devrions-nous plutôt considérer ce faux rappel comme le signe d'une inadvertance de Proust, faisant référence ici à un développement qu'il a pu envisager un moment comme issue possible de ce cycle amoureux, mais qu'il n'a jamais réalisé, choisissant de mettre fin à la liaison bien avant le mariage de Saint-Loup avec Gilberte et la mort de celui-ci au front ? Ce qui est sûr, et qui mérite d'être souligné, est que le comparant fait surgir, presque à la dérobée, un événement romanesque, une péripétie minuscule et négligeable, certes, mais qui, dans le cadre d'un récit très peu événementiel comme la *Recherche*, prend forcément de l'importance, d'autant plus qu'elle s'inscrit, de façon logique, dans la démonstration sur l'amour et sur la jalousie que Proust livre tout au long de son roman.

En effet, ce qui nous paraît capital ici, ce n'est pas tellement que cet événement – dont le narrateur, depuis son point de vue extra-diégétique et extra-temporel, semble avoir une connaissance sûre – ait eu lieu ou non, mais que selon lui cela a dû inévitablement se produire à un certain moment, comme par la force des choses, comme si c'était une conséquence obligée des symétries qui soutiennent la construction romanesque. Étant donné que l'amour se fonde sur la chimère d'une possession totale de l'être aimé, et que l'impossibilité de cette possession est la cause première de la jalousie, il va de soi que Saint-Loup – jaloux de Rachel comme le héros l'est d'Albertine, comme Swann l'a été d'Odette – ait souhaité, et ait éventuellement mis en œuvre, la claustration de sa maîtresse et son retrait du théâtre et du monde. L'analogie semble ainsi être le produit d'un syllogisme, car les mêmes prémisses aboutissent toujours à une même conclusion, et peu importe, au fond, que celle-ci soit effectivement représenté par le récit. Grâce à cet ajout infinitésimal, l'homologie entre les deux épisodes et entre les quatre personnages est complète, et les fils de la trame ultérieurement resserrés : deux êtres de fuite qui deviennent deux prisonnières, gardées par deux geôliers qui sont à la fois bourreaux et victimes.

Dans la dernière occurrence de cette section, il est encore question de bourreaux et de victimes, même si cette fois-ci les rôles restent bien distincts et l'acte d'exécution que les premiers perpètrent ne comporte ni le privilège de la réversibilité, ni la possibilité d'une vengeance. Le rapprochement qui se noue ici concerne deux couples de personnages qui ne se connaissent pas, qui appartiennent à des milieux sociaux très différents, et dont les trajectoires n'auront plus jamais l'occasion de se croiser ; c'est précisément en raison de cette disparité que la correspondance instaurée assume un caractère tout à fait inattendu et surprenant :

(18) Et elle [Mme Verdurin] ajouta encore un instant après, avec colère : – Non, mais voyez-vous, cette sale bête ! employant sans s'en rendre compte, et peut-être en obéissant au même besoin obscur de se justifier – comme Françoise à Combray quand le poulet ne voulait pas mourir – les mots qu'arrachent les derniers sursauts d'un animal inoffensif qui agonise au paysan qui est en train de l'écraser. (I, CS, 281)

Il n'est pas anodin de préciser que le comparant intradiégétique auquel l'on doit l'analogie proportionnelle saugrenue entre, d'une part, Mme Verdurin et Françoise, et, d'autre part, le pauvre poulet de Combray et un Swann descendu subitement au plus bas dans l'estime de la patronne, n'apparaît que sur le deuxième jeu d'épreuves du premier volume ; vraisemblablement, il a été ajouté lors de la première campagne de remaniements que Proust opéra sur les placards Grasset au printemps 1913¹⁸⁸, alors que l'exclamation rapportée au mode direct, ainsi que l'image du paysan qui achève l'animal agonisant, figuraient déjà sur les dactylographies. Le dossier génétique indique donc assez clairement que la symétrie entre les deux scènes sacrificielles, et l'idée de les resserrer au moyen d'un rappel itératif enchâssé dans une comparaison, ne se sont pas imposées immédiatement à l'esprit de l'écrivain ; on peut imaginer que Proust avait d'abord illustré l'éclat de rage de Mme Verdurin à l'aide d'un équivalent imagé désactualisé, qui était pourtant déjà un souvenir, voire une allusion voilée, à l'épisode combraysien de Françoise tuant le poulet, ce dont témoigne aussi la reprise littérale de la même injure, « sale bête ». L'ajout du comparant expose alors au grand jour une correspondance qui était présente en creux, mais que l'écrivain-architecte a décidé, dans un second temps, et en prenant cette fois le contrepied de sa tendance au camouflage des rapports trop voyants, de rendre explicite, d'exhiber en l'enclavant dans une incidente parenthétique, afin de consolider par une tesselle minuscule, et néanmoins significative, sa vaste construction.

Aussi la parenthèse mime-t-elle le geste de l'écrivain qui "se rattrape", qui interpole après coup un fragment de texte et l'agrafe au reste de la phrase, mais elle marque également, de par la valeur analeptique de son contenu, l'actualisation d'une couche temporelle différente, l'irruption dans l'actualité d'une parcelle de passé et d'un souvenir qui, de toute évidence, ne peut qu'émaner du narrateur, placé en retrait par rapport à la diégèse et tenant les rouages du récit. On n'aura pas manqué de noter l'incongruence flagrante, tout à fait typique de la chronologie heurtée de la *Recherche*, que ce rappel itératif entraîne dans la syntaxe narrative du premier volume. En effet, si l'on se tient à la chronologie interne à l'histoire, c'est-à-dire à la succession des événements dans le temps diégétique, cette analepse est techniquement impossible, puisque nous savons que les faits constituant la matière narrative d'« Un amour de Swann », d'où est tirée notre comparaison, se situent bien avant la naissance du héros, donc avant l'enfance à Combray et le sacrifice du poulet. En d'autres termes, en prenant comme repère temporel le moment T0 de l'histoire où vient se placer le rappel (Mme Verdurin injuriant Swann), l'épisode du poulet lui est bel et bien postérieur et se situe à un point T+1, ce qui donnerait lieu non à une rétrospection mais à une bizarre anticipation.

Il est vrai, néanmoins, qu'à la lecture du passage, et à condition toujours d'identifier la référence intradiégétique, cette incongruence temporelle ne se manifeste pas de façon choquante ; au contraire, les lecteurs perçoivent spontanément la référence comme rétrospective car la scène rappelée se situe pour eux, effectivement, dans le passé, dans une portion de texte que, arrivés à ce stade T0, ils ont déjà dépassée, toute l'évocation de Combray relevant d'un T-1 par rapport à l'enchaînement syntagmatique des épisodes. De ce fait, l'effet recherché et escompté est bel est bien celui d'une analepse, car ce qui prime ici est la chronologie du récit, c'est-à-dire la disposition des épisodes dans la succession narrative et l'ordre suivant lequel ils sont

¹⁸⁸ Pour les épreuves Grasset, voir N.a.Fr 16755, 172v°-173r° ; pour les dactylographies, où la référence à Françoise et à Combray sont absentes, voir N.a.Fr 16731, f°114r° (dactylo 1) et N.a.Fr 16734, f°112r° (dactylo 2).

racontés par le narrateur ; du moment que, dans la suite des sections et des volumes, « Combray » précède « Un amour de Swann », il est tout à fait concevable que le narrateur – ayant appris, à en croire la fiction, bien longtemps après son enfance l’histoire de Swann et d’Odette – donne pour acquis et notoires des événements qu’il a déjà racontés et aperçue, ou créé de toutes pièces, des ressemblances entre la situation qu’il reconstruit à présent dans son récit et un souvenir traumatique qui remonte à son enfance.

La question qui s’impose est alors la suivante : Pourquoi donc Proust – car c’est toujours lui qu’on voit aux “manettes” de la composition, derrière l’écran vicariant de son narrateur – a-t-il construit et choisi de rendre évidente cette symétrie curieuse, au demeurant moins essentielle que d’autres, au prix d’introduire une invraisemblance de plus dans la chronologie de son roman et de fragiliser peut-être le statut, en soi problématique, de la section intermédiaire de *Du côté de chez Swann* ? Rien qu’une tentation, voire une impulsion irrésistible pour les croisements et les conjonctions improbables ? Peut-être. Néanmoins, l’analogie qui se noue, grâce au comparant analeptique, entre Mme Verdurin et Françoise rend à notre avis à l’écrivain un double service : elle lui permet d’enrichir, d’une part, le portrait de la Patronne et de mettre en évidence des traits de son caractère qui se dévoileront pleinement par la suite, et, d’autre part, de fournir déjà, par anticipation, une vérification empirique d’une loi sociolinguistique qui sera énoncée plus tard.

En prononçant, ou plutôt en faisant prononcer¹⁸⁹, à Mme Verdurin la même appellation injurieuse proférée jadis par Françoise, en lutte contre le poulet « qui ne voulait pas mourir » (I, CS, 120), Proust opère d’abord une dévalorisation de son personnage, car il ravale implicitement la grande bourgeoise intellectuelle, prêtresse de Wagner et de l’avant-garde, au même niveau que la servante inculte et moyenâgeuse. L’analogie sert alors à l’écrivain pour mettre au jour, chez la première, les mêmes instincts primitifs et la même attitude impitoyable qu’il a prêtée à la paysanne de Combray. Toutefois, si chez Françoise la cruauté est un sentiment intermittent, contrecarré par des élans de grande pitié, et qui s’exprime dans le cadre d’une sorte de lutte ancestrale et naturelle, où le plus fort tue le plus faible pour s’assurer la survie¹⁹⁰, chez Mme Verdurin la cruauté et l’absence de compassion humaine semblent bien être des traits stables de son caractère, les alliés nécessaires à la préservation du petit clan et, en ce sens-là, les armes d’une lutte qui n’a plus lieu selon la logique de la nature, mais selon celle de la mondanité. À l’exécution naturelle du poulet répond donc, de façon à la fois symétrique et antithétique, l’exécution sociale de Swann, la mise à mort symbolique d’un fidèle devenu subitement ennuyeux et constituant une menace pour l’équilibre de l’écosystème Verdurin ; de plus, alors que Françoise insulte sa victime dans la fougue de l’action, surprise par sa « résistance désespérée » (I, CS, 120), les mots « sale bête » prononcés par la Patronne résonnent comme une menace froide et assument une valeur performative en raison même de la référence analeptique : elles signent une condamnation qui, pour l’instant, bénéficie encore d’un sursis, mais dont l’issue est déjà connue des lecteurs, qui peuvent bien s’attendre, grâce à leur mémoire contextuelle, à l’éviction immédiate de l’innocent de toutes les réunions futures du clan.

¹⁸⁹ À ce propos, la précision « sans s’en rendre compte » que le narrateur glisse avant le comparant est assez amusante : comment Mme Verdurin pourrait-elle se rendre compte de cette convergence de paroles et d’actes, vu que fort probablement elle n’a jamais fréquenté de paysans, ni Françoise ou l’arrière-cuisine de Combray, et que le rapprochement est construit de toutes pièces par l’écrivain ?

¹⁹⁰ C’est d’ailleurs le même mécanisme de pensées et d’actions qui règle les relations turbulentes de la servante avec Eulalie, qui menace la primauté de Françoise auprès de la tante Léonie, et avec la fille de cuisine, victime de son sadisme.

La répétition littérale du signifiant « sale bête », et le commentaire métalinguistique qui l'entoure, montrent en outre que l'attention de Proust se concentre aussi sur l'acte de langage que Françoise et Mme Verdurin accomplissent, de façon identique et avec des finalités à la fois similaires et différentes. L'injure, placée entre guillemets et en mention autonymique, nous paraît fournir une confirmation concrète à la loi, ayant trait au langage, que le narrateur dégagera plus tard, en écoutant le parler vulgaire de Basin de Guermantes, selon laquelle « on s'exprime comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d'origine » (II, *CG*, 533). Le rappel analogique vérifie alors la généralité de cette loi, puisqu'elle s'applique aussi bien aux aristocrates qui parlent comme « de très petits bourgeois » (*loc. cit.*), qu'aux grands bourgeois qui emploient, sans le savoir, les mêmes expressions que les paysans ; Proust suggère alors ici que la classe mentale de Mme Verdurin, révélée par cet accès de colère, ne diffère guère de celle de Françoise, si elle ne lui est pas inférieure, puisque nous savons que, de son côté, le langage archaïque de la servante atteint parfois la pureté du français classique de Mme de Sévigné et de Saint-Simon.

Nous avons affirmé plus haut que l'ajout tardif du comparant intradiégétique au moyen d'une parenthèse reproduisait le geste de la greffe, ainsi que l'interpolation d'un fragment à la fois textuel et temporel. Nous voudrions avancer pour finir que de cette parenthèse analeptique découle également un effet de dédoublement autoréflexif, que l'on peut observer aussi bien au niveau du contexte étroit, dans le cadre du passage cité, qu'au niveau du fonctionnement des comparaisons intradiégétiques dans le contexte global de l'œuvre. De par la référence à Françoise et au poulet de Combray, le comparant se reflète en effet dans la dernière phrase, puisqu'il renvoie une image concrète et actualisée de la même scène (« les derniers sursauts d'un animal inoffensif qui agonise au paysan qui est en train de l'écraser »), évoquée pourtant sous le mode de la non-référentialité ; de façon exactement spéculaire, la dernière phrase se reflète dans le comparant, dans la mesure où elle le réécrit sous une forme générique, plus développée, susceptible d'augmenter l'intelligibilité du contenu du rappel et de faciliter sa récupération dans la mémoire.

Si l'on se tourne maintenant vers le contexte large, l'on conviendra que toutes les comparaisons où le comparant réalise une analepse sous forme de rappel explicite ménagent autant de plages d'autoréflexivité, autant de lieux où le roman se fait miroir et nous renvoie sa propre image, car il se conçoit comme une masse de texte et fait allusion à lui-même en tant qu'ensemble de matériaux textuels et de pages écrites, desquelles la comparaison prélève une petite partie. Nous reviendrons plus loin, au moment de dresser un bilan conclusif sur les comparaisons intradiégétiques de la *Recherche*, sur un autre versant de l'autoréflexivité que ces rapprochements *sui generis* nous semblent incarner. Pour l'instant, nous dirions que dans le fonctionnement en circuit fermé de ces occurrences, qui ne sortent pas de l'univers diégétique et contribuent à en légitimer l'autonomie, se réalise cette autarchie du texte que Lucien Dällenbach a théorisée sous le nom d'« autotextualité », et où nous reconnaissons plutôt le phénomène qu'Anne Gignoux qualifie d'« intratextualité »¹⁹¹, soit l'ensemble des rapports (autoréflexifs) qu'un texte entretient avec lui-même. Dans cette variante, interne et restreinte, de la notion bien plus courante d'intertextualité, le système de renvois et d'allusions reste circonscrit à une seule œuvre ; c'est pourquoi la spécialiste affirme qu'il s'agit d'une

¹⁹¹ « Si on oppose l'intertextualité comme rapport qu'un texte entretient avec d'autres textes, à l'intratextualité, comme rapport qu'un texte entretient avec lui-même, à l'intérieur de lui-même, alors l'autotextualité ne peut désigner qu'un type d'intertextualité appliquée par un auteur à sa propre œuvre [...] il ne s'agit plus de se confronter à d'autres auteurs, mais de revenir sur sa propre pratique d'écrivain. » A.-C. Gignoux, « Autotextualité », dans M. Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, t. I, Champion, 2013, p. 81. Pour une autre définition d'autotextualité, liée à la notion de mise en abyme, voir l'article cité de L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte ».

figure « à la portée du lecteur ordinaire », qui « n'a pas besoin d'avoir une mémoire encyclopédique »¹⁹² pour la repérer au fil de sa lecture. Or, cela dépend toujours de la complexité et de la longueur matérielle de l'œuvre ; dans le cas de Proust, la reconnaissance des renvois intratextuel est souvent loin d'être immédiate, *a fortiori* si le rappel qui sert de comparant n'est plus explicite et ne contient pas d'indices signalant sans équivoques l'antécédent, mais se présente sous forme d'écho, de clin d'œil à peine suggéré et souvent incertain, comme il arrive dans les occurrences que nous allons traiter dans la prochaine section.

1.3.2.2 Rappels itératifs implicites

Dans son essai sur la mémoire du lecteur de la *Recherche*, Guillaume Perrier étudie les analepses répétitives qui émaillent les deux derniers tomes du roman proustien comme autant de manifestations des souvenirs contextuels du narrateur et du lecteur ; en reprenant à son tour la classification genettienne des anachronies narratives, l'auteur ne manque de préciser qu'« un rappel est toujours explicite, au sens où la position temporelle du souvenir, c'est-à-dire la référence au passé, doit être perceptible dans le texte. »¹⁹³ Il refuse donc de considérer comme relevant de cette sous-classe de ruptures chronologiques tous les phénomènes d'échos ou d'allusions qui ne solliciteraient pas l'identification immédiate et univoque de l'épisode antérieur, ainsi que toute « simple ressemblance entre une situation présente et une situation passée. »¹⁹⁴ Ces affirmations semblent donc taxer implicitement d'incorrection, voire reléguer au rang d'oxymore, la définition que nous avons choisie pour les occurrences qui seront abordées dans cette partie de notre commentaire, et soulèvent également une objection de fond quant à l'opportunité d'inclure, dans le lot des comparaisons intradiégétiques opérant un mouvement de rétrospection vers le passé du texte, des réalisations qui, à première vue, ne présentent aucun des traits distinctifs illustrés au début de ce chapitre.

L'argument le plus probant qui pourrait être avancé à l'encontre de notre choix est que les comparants dont il sera question plus bas ne contiennent aucune sorte d'indicateurs explicites qui puissent ramener la représentation évoquée au passé de l'histoire et du récit : pas d'adverbes déictiques marquant l'antériorité, ni de références à des lieux qui, comme Combray ou Balbec, font office de signaux spatio-temporels. Qui plus est, à la différence des rappels proprement dits, le verbe qui apparaît dans le comparant – lorsque celui-ci est réalisé par un constituant de type phrastique – n'est plus conjugué à un temps du passé, mais figure à nouveau au présent achronique, ce qui entraîne, en apparence, le même effet de décrochage énonciatif observé dans les comparaisons ordinaires. Étant donné que les équivalents choisis comme repères illustratifs entraînent une rupture discursive et référentielle par rapport au comparé, et qu'ils ne semblent, de surcroît, entretenir aucun lien avec la vie du héros, on n'aura pas de doutes quant à l'instance narrative responsable des rapprochements : ils ne peuvent qu'émaner d'un narrateur en surplomb, placé dans un espace-temps extérieur à l'histoire racontée, engagé dans un acte d'interprétation et de reconstruction de son existence à l'intérieur d'un récit rétrospectif. Si à cette liste d'arguments défavorables l'on ajoute encore que le comparant est en général moins

¹⁹² A.-C. Gignoux, « Intratextualité », dans *Dictionnaire Claude Simon, op. cit.*, p. 499.

¹⁹³ G. Perrier, *La Mémoire du lecteur, op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁴ *Ibid.*

développé que dans les cas précédents, et ne fournit pas de véritable résumé, ou de synthèse d'une scène déjà racontée, que l'on verrait se dérouler à nouveau dans ses grandes lignes, toute défense de notre part ne peut qu'apparaître fragile, et on peut légitimement se demander s'il y a encore lieu de parler de rappels et de contenu intradiégétique à propos de ces réalisations.

Malgré tout, nous croyons que notre classement est acceptable, et que la désignation de rappels itératifs implicites n'est pas aberrante lorsqu'il s'agit de Proust, notamment si l'on se souvient des multiples stratégies d'occultation et de brouillage qu'il met en œuvre, aussi bien pour masquer ses sources ou ses "clés", que pour voiler les axes structurants de sa composition. Dans les exemples retenus ici, le rappel existe, en effet, mais l'écrivain a choisi de le camoufler, de le subtiliser sous des détails et des signifiants non pas emblématiques mais bien souvent marginaux, à peine perceptibles, et susceptibles néanmoins d'éveiller des échos, une impression de notoriété ou de déjà-lu qui active « les souvenirs spontanés »¹⁹⁵ des lecteurs les plus réceptifs et instille en même temps un soupçon quant à la virtualité effective du comparant. Les problèmes de forme et de fond que pose l'adjectif « implicite » accouplé aux phénomènes d'analepse itérative pourraient éventuellement être contournés en parlant de rappel « médiat » (par opposition au caractère plus immédiat et direct des rappels explicites) ou « à retardement », dans la mesure où le lecteur se trouve face à un comparant qui présente les marques usuelles de la généricité et de la non-référentialité, et semble donc avoir été prélevé d'un univers extérieur à la diégèse ; ce n'est que dans un second temps, de façon parfois fortuite, que l'on s'avise de certaines résonances, véhiculées par la représentation imagée dans son ensemble, ou par certains de ses éléments, avec un épisode ou une situation diégétique antérieure et que l'on reconnaît donc l'allusion du narrateur à son propre vécu.

Ce camouflage délibéré comporte naturellement que le rappel, ainsi que la valeur diégétique du comparant, n'affleurent à la surface du texte que si les lecteurs dénichent le sous-entendu, ce qui augmente évidemment la marge de discrétion et d'appréciation subjective laissée à la réception ; comme il arrive pour le dépistage des renvois intertextuels, qui n'existent de fait que pour les lecteurs qui les identifient, l'actualisation du rappel et l'interprétation de sa fonction au sein de l'analogie dépendent ici pour beaucoup de la perspicacité et de la mémoire de l'analyste. C'est pourquoi – à la différence d'Anne-Claire Gignoux – nous croyons que, même si nous sommes toujours en présence d'un phénomène relevant de l'intratextualité, car le texte dialogue avec lui-même, ce type de rappels allusifs ne peuvent atteindre que les lecteurs experts, dont la sensibilité et la propension à reconnaître dans les détails les plus infimes, dans les correspondances les plus ténues un indice, un reflet posés à dessein par l'auteur, sont aiguisées par une connaissance étendue du roman proustien. Or, puisque le travail de thèse nous place forcément à un niveau qui n'est pas celui de l'amateur ou du lecteur ordinaire, nous nous devons de ne pas négliger, dans notre analyse, les exemples qui ont suscité en nous ce genre d'échos et nous ont permis de reconnaître dans tel ou tel comparant le souvenir d'un passage ou d'une scène, ainsi qu'une symétrie inattendue entre deux parties de l'œuvre, en contribuant par-là à conforter ultérieurement l'idée que chez Proust le geste de monstration, la révélation des articulations majeures de son plan s'accompagnent toujours d'une exigence contraire d'implication et de suggestion voilée.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

Nous voudrions prévenir, pour finir, une autre objection qui pourrait être exprimée à propos de ces analepses glissées subrepticement dans des comparaisons, et qui découle d'une question que nous nous sommes posée au fil de notre recensement : plutôt qu'une référence délibérée au passé du héros, ne pourrait-on voir, dans le retour d'un comparant qui évoque une image notoire, mais dépourvue d'un ancrage effectif dans l'antériorité du récit, une simple répétition, un automatisme résultant de la tendance (avérée) de Proust à ne pas abandonner et à réutiliser plusieurs fois une comparaison ou une métaphore qu'il juge particulièrement justes ?¹⁹⁶ Cette éventualité n'est pas à écarter *a priori*, mais elle n'infirme pas nécessairement notre lecture intradiégétique du comparant, du moment qu'une image qui se répète renvoie implicitement au texte qui la contient et qui apparaît, de ce fait, comme un univers clos, en dialogue perpétuel avec lui-même, l'autocitation étant d'ailleurs une des formes de la réécriture intratextuelle¹⁹⁷. De plus, dans les exemples retenus ici, le comparant ne se borne pas à reproduire un comparant identique, associé au même comparé ou à un comparé différent ; la répétition, qui s'effectue à travers la reprise de quelques détails seulement, concerne la scène antécédente dans sa globalité et a en général pour finalité la création d'un rapport d'homologie ou d'antithèse avec la scène actuelle où la comparaison trouve place ; c'est pourquoi elle est source de symétries qui n'apparaissent pas, en revanche, dans les cas de simple récurrence d'une image déjà employée.

Cette mise au point théorique aura donc posé tous les préalables nécessaires pour aborder le premier exemple de cette série de rappels itératifs implicites :

(19) Tout un promontoire du monde inaccessible surgit alors de l'éclairage du songe et entre dans notre vie, dans notre vie où **comme le dormeur éveillé** nous voyons les personnes dont nous avons si ardemment rêvé que nous avons cru que nous ne les verrions jamais qu'en rêve. (II, *JF*, 220)

Malgré l'absence d'indices spatio-temporels précis ou de marques linguistiques signalant d'emblée la rupture chronologique et le mouvement rétrospectif, l'allusion intradiégétique nous paraît ici assez transparente et perceptible même pour les lecteurs les moins avertis. Le syntagme nominal « le dormeur éveillé » constitue en effet l'un de ces indices de nature lexicale, rattachés à des lignes motiviques majeures de la *Recherche*, que nous avons déjà illustrés dans les rappels analogiques explicites et qui, de par la force évocatrice de son signifiant oxymorique, a le pouvoir de nous ramener spontanément à l'ouverture du roman, à l'apparition déconcertante de ce « sujet intermédiaire » qu'a été le narrateur à l'époque où il se couchait encore de bonne heure, et dont les souvenirs émaillent les premières pages de son récit. Nous noterons que le groupe nominal est introduit non par un déterminant indéfini, marquant la généricité et le caractère non saillant de l'entité prélevée de sa catégorie, mais par un déterminant défini, qui présuppose l'existence d'un référent spécifique et unique, correspondant à la description fournie par le substantif, et qui véhicule en même temps une injonction d'identification. Or, si le comparant est posé d'entrée de jeu comme identifié et connu, c'est parce que Proust sait bien qu'en employant ce syntagme nominal il sollicite un référent familier et met en branle, par

¹⁹⁶ Pour ne citer qu'un exemple de ces répétitions, qui ne sont pas toujours amenées par des exigences de tissage motivique, Proust recourt à quatre reprises au comparant « précipité chimique » pour illustrer le processus de détachement et d'altération par contamination d'impressions ou d'éléments différents qui entrent en contact, voir IV, AD, 96, 107, 241 et IV, TR, 438.

¹⁹⁷ Voir sur ce point les articles cités d'A.-C. Gignoux et L. Dällenbach déjà cités.

conséquent, la mémoire contextuelle des lecteurs, qui pensent immédiatement au dormeur du début et aux évocations « tournoyantes et confuses » venant peupler ses nuits d'insomnie d'images du passé et des souvenirs des chambres habitées pendant sa vie.

Le dépistage, somme toute aisé, de la dimension intradiégétique du comparant et de l'antécédent rappelé portent donc à croire que l'analogie entre ce moment primordial, origine excentrée du récit, et les réflexions actuelles d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, faisant suite à la découverte inespérée qu'Elstir connaît les jeunes filles et peut les présenter au héros, va instaurer une correspondance susceptible non seulement d'élucider, de par la référence au passé, la signification de l'événement présent, mais aussi de jeter une nouvelle lumière sur la scène inaugurale, point de départ aussi éblouissant qu'énigmatique, suscitant chez les lecteurs un sentiment de vertige analogue aux tournoisements du dormeur éveillé. En réalité, force est de constater que la suite de la subordonnée qui inclut notre comparant analeptique emprunte un chemin différent ; la méditation du narrateur porte essentiellement sur le passage du rêve à la réalité, sur la réalisation inattendue et presque miraculeuse de désirs tellement improbables qu'on les avait réservés aux domaines de l'imagination et du songe. Il semble donc que le souvenir des pages initiales et de la reviviscence des images fragmentaires du passé, éveillées par des sensations et reliées dans des chaînes associatives, qu'amène le syntagme « le dormeur éveillé » n'entretienne aucune relation de ressemblance avec le comparé et ne révèle aucune symétrie ou lien spécifique entre ces deux parties du roman. S'agirait-il donc d'un déclencheur trompeur, activant chez le lecteur une association intratextuelle spontanée mais sans fondement ?

Il ne faut jamais oublier, pourtant, que très peu de choses chez Proust sont le fruit du hasard, et que le choix d'un comparant si chargé de connotations est difficilement dénué d'intentions ultérieures. Notre hypothèse est que la mention du dormeur éveillé est effectivement conçue pour servir d'indice de récupération et pour solliciter la mémoire des premières pages, car la position d'entre-deux du sujet intermédiaire, à la lisière entre la veille et le sommeil, entre le jour et la nuit, ayant perdu la cognition exacte du temps et de l'espace, permet d'éclairer la situation évoquée dans notre citation, celle du héros qui voit son désir en passe de se concrétiser et qui oscille donc, un instant, entre le rêve et la réalité. Le sentiment de confusion, de perte de repères qu'éprouve l'insomniaque, qui ne sait plus dans quelle chambre et dans quelle époque de sa vie a été transporté, est identique – nous suggère le narrateur au moyen de la comparaison – à celui que l'on ressent lorsque des personnes que nous avons jugées inatteignables, dont l'existence quotidienne avait pour nous la consistance d'un mirage, d'une apparition chimérique, entrent subitement dans notre vie réelle, si bien que nous restons un instant déconcertés, ne sachant plus où s'arrête le rêve et où commence la réalité.

C'est là que réside, selon nous, l'analogie profonde, et donc la symétrie, entre les deux scènes : comme l'a noté Bernard Brun, « le rêve déréalise autant que le demi-sommeil »¹⁹⁸, c'est pourquoi le syntagme « dormeur éveillé », pourvu de son épaisseur analeptique, intra- et intertextuelle, est employé comme repère explicatif dans ce passage, où il est question d'un débordement de l'imaginaire dans la réalité, ou inversement. Nous avons dit épaisseur intra- et intertextuelle car l'on peut supposer que Proust songe ici aussi bien au début de son roman qu'à la source sous-jacente à ces premières pages, soit le conte éponyme des *Mille et Une Nuits*,

¹⁹⁸ B. Brun, « Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire », *Cahiers Marcel Proust 11, Études proustiennes IV*, 1982, p. 300.

où le protagoniste, Abou Hassan, se réveillant dans une chambre qui n'est pas la sienne, dans le palais du calife de Bagdad, se croit le calife en personne et confond donc également le rêve et la réalité¹⁹⁹. La prédominance éventuelle du renvoi au conte arabe par rapport à l'allusion analeptique, ce que semble suggérer le sens global du passage, n'empêche pas pour autant aux lecteurs d'effectuer un télescopage des deux fragments textuels, et n'éteint pas non plus les échos intradiégétiques que, de façon plus ou moins délibérée, l'écrivain a voulu faire résonner à travers le comparant.

Que le contexte où apparaît la comparaison analeptique implicite le justifie ou non, la mention du dormeur éveillé nous transporte inévitablement, par un déclic presque immédiat, à l'ouverture du roman. En revanche, les deux exemples que nous allons commenter ci-dessous marquent, une fois de plus, le retour à Combray, même si le mouvement rétrospectif s'y opère de manière très discrète, comme si le narrateur voulait évacuer ou diluer, à travers des procédés de généralisation, toute attache à son vécu. La démarche stylistique est inverse par rapport aux comparants contenant des rappels explicites : si là l'écrivain multiplie les indices et veille d'ordinaire (à l'exception de quelques inadvertances, témoignant souvent d'une superposition des diverses couches de rédaction dans sa propre mémoire) à reprendre littéralement certains termes-clé, à reconstruire de manière exacte, quoique synthétique, l'épisode originaire, ici le renvoi est très ténu, et – en ce qui concerne surtout l'exemple (20) – rien n'indique avec certitude que Proust ait voulu provoquer de façon intentionnelle le déclenchement d'un souvenir contextuel²⁰⁰. Et pourtant, quand bien même cela se produirait à l'insu de l'écrivain, n'est-on pas autorisé à voir, dans ces rappels et ces résonances qui s'élaborent spontanément chez les lecteurs – lesquels ressentent, dans la combinaison de quelques mots, ou dans la facture d'une image, comme un air de famille – un gage supplémentaire, et une vérification au niveau microtextuel, de cette unité rétroactive, « ultérieure et non factice » (III, *PR*, 667) découlant néanmoins, dans le cas de Proust, d'un plan aux prémisses plus que solides, que l'auteur admire dans les grandes œuvres cathédrales du XIX^e siècle ?

Observons d'abord cet exemple tiré du début d'*Albertine disparue*, avant-dernière section du roman, et, comme telle, très éloignée de la saison, atmosphérique et « morale », que le comparant phrastique nous paraît évoquer :

(20 je me rappelai avec plaisir ce jour comme appartenant à une saison morale que je n'avais pas connue jusqu'alors ; je me le rappelai enfin exactement sans plus y ajouter de souffrance et au contraire **comme** on se rappelle *certaines jours d'été qu'on a trouvés trop chauds quand on les a vécus, et dont, après coup surtout, on extrait le titre sans alliage d'or fin et d'indestructible azur.* (IV, *AD*, 68)

Si la matrice mémorielle et le statut intradiégétique du comparant peuvent ne pas se manifester d'emblée, mâtinés qu'ils sont d'un semblant d'universalité et mis à distance par le ton impersonnel, l'acte volontaire de remémoration et le mouvement vers le passé qui caractérisent la citation sont indiqués de façon on ne pourrait plus explicite. Le verbe antonomastique « se rappeler » revient avec insistance en l'espace de quatre lignes ; il

¹⁹⁹ C'est encore Bernard Brun qui, dans l'article cité ci-dessus, a relevé à travers les manuscrits l'apparition du motif du dormeur éveillé et a mis au jour le lien intertextuel avec le conte des *Mille et une Nuits*. Nous y renvoyons pour plus de détails.

²⁰⁰ Dans les deux cas, les éditeurs de la Pléiade ne signalent pas l'allusion intratextuelle ; est-ce parce qu'elle est passée inaperçue même à leur regard attentif, ou bien l'ont-ils jugée négligeable ?

est conjugué deux fois au passé simple, ce qui permet d'attribuer au héros la rétrospection dans la partie comparée et de l'ancrer dans le temps de l'histoire racontée, et une fois au présent achronique, temps qui marque le changement de plan énonciatif et la distanciation, le narrateur présentant le geste rétrospectif comme purement spéculatif, émanant d'un sujet générique et collectif qui pourrait l'inclure, mais duquel il semble aussi vouloir se démarquer. Ce passage se situe donc dans un régime mémoriel et analeptique pleinement assumé, qui est celui qui informe le récit d'*Albertine disparue*, où le deuil du héros se consomme en passant en revue, de façon presque obsessionnelle, les souvenirs des moments passés avec sa maîtresse et, conjointement, de nombreux épisodes antérieurs du roman.

Cependant, il est nécessaire de préciser, aux fins de la démonstration que le narrateur livre ici au moyen de l'analogie, que notre citation clôt un passage où l'évocation douloureuse du souvenir d'une journée importante de la vie en commun avec Albertine (celle où elle renonça au spectacle du Trocadero et revint docilement, escortée par Françoise), est en quelque sorte prise de vitesse, déjà dépassée par la perspective ultérieure du narrateur. À l'aide d'une prolepse explicite, qui précède de peu notre citation²⁰¹, celui-ci anticipe la valeur nouvelle que ce même souvenir, lesté à l'heure actuelle par la souffrance du deuil, assumera une fois que le désespoir aura laissé la place à un détachement serein, une fois que le « cœur cicatrisé » du héros aura retrouvé l'apaisement, qui n'est que le signe le plus évident d'un oubli désormais consommé. En d'autres termes, les deux premières occurrences de « se rappeler » sont en réalité la marque d'un passé qui est encore à venir, d'un passé qui est tel pour le narrateur, qui se souvient du temps où il a repensé à la journée du Trocadero sans plus ressentir de souffrance, mais qui relève encore du futur pour le héros apprenant à peine la mort d'Albertine.

Une lecture correcte des interférences entre les deux époques que le narrateur juxtapose ici permet de comprendre que la comparaison vient étayer l'illustration d'un mécanisme de retranchement, typique de notre mémoire, qui a partie liée avec l'écoulement du temps ; il consiste en ceci que plus l'on s'éloigne de l'événement vécu, plus on prend du recul par rapport à une expérience et aux émotions, aux affects qui l'ont accompagnée, plus le souvenir ne tendra à conserver que les aspects positifs ou agréables de cet événement ou expérience, en refoulant – ou en minimisant fortement – tout ce que nous avons autrefois ressenti comme déplaisant ou qui avait été une cause de malaise ou de souffrance. Transposé dans l'univers proustien, ce mécanisme vérifie une loi que le roman met plusieurs fois en situation, à savoir la relativité foncière de la perception et surtout l'impossibilité, en raison même de la partialité et de l'insuffisance de notre conscience percevante, d'acquérir une vision pleine et objective, exacte car délivrée de l'emprise des contingences, d'un phénomène, d'un instant ou d'une personne dans le présent, dans l'actualité de son apparition.

C'est donc la fatalité d'une connaissance, et d'une appréciation véritable, qui adviennent seulement dans l'après-coup²⁰², grâce au filtre déréalisant du souvenir, que le comparant thématise à travers une situation

²⁰¹ « Mais bien plus tard, quand je retraversais peu à peu, en sens inverse, les temps par lesquels j'avais passé avant d'aimer tant Albertine, quand mon cœur cicatrisé put se séparer sans souffrance d'Albertine morte, alors quand je pus me rappeler enfin sans souffrance ce jour où Albertine avait été faire des courses avec Françoise au lieu de rester au Trocadero », *loc. cit.*

²⁰² Comme le dit très bien Jauss, « wo sich der Gegenstand zum ersten Mal zeigt, ist die Wahrnehmung allen Beschränkungen und Täuschungender Sinne ausgesetzt ; erst wenn er für sich im Phänomen der déjà-vu wiedererkannt wird, kann er sich dem Bewusstsein als Ding erschließen. » (« là où l'objet se montre pour la première fois, la perception est soumise à toute sorte de limitation et de leurre sensoriel ; ce n'est qu'une fois que l'objet est reconnu pour soi dans le phénomène du déjà-vu qu'il peut s'ouvrir à la conscience en tant que chose. » nous traduisons) H.-R. Jauss, *Zeit und*

concrète, en évoquant l'atmosphère, perçue jadis comme étouffante, de « certains jours d'été » qui ont des chances de sonner familiers aux lecteurs. Malgré la généralisation et la désactualisation de la représentation, comment ne pas entendre, dans la clause poétique que réalise la métaphore chimique « le titre sans alliage d'or fin et d'indestructible azur » un écho distinct à « la cloche d'or sur la surface azurée du silence » (I, CS, 87) résonnant pendant les après-midis de lecture dans le jardin de Combray ?

Certes, on peut arguer que le flou référentiel du syntagme « certains jours d'été » ne justifie pas, *a priori*, notre interprétation, et que le comparant pourrait abriter un rappel allusif à d'autres journées estivales, par exemple celles de Balbec, également dominées par l'éclat doré du soleil et le bleu du ciel et de la mer²⁰³. Cependant, la mention de la chaleur excessive, sensation prédominante qui, de par son intensité, phagocyte celles concomitantes et condense en elle « le spectacle total de l'été » (I, CS, 82) nous paraît renvoyer plus spécifiquement à l'époque de Combray, car c'est dans cette section du récit que le narrateur détaille la perception physique, corporelle que l'enfant réfugié dans sa chambre a de la saison, ressentie dans toute sa puissance par l'entremise du contraste sensoriel entre la chaleur du dehors et la fraîcheur du dedans, entre la lumière éblouissante et l'ombre transparente. Qui plus est, l'impression composite, telle un agglomérat chimique, de l'or et de l'azur comme quintessence de l'été trouve son origine première dans le souvenir visuel du ciel bleu compartimenté entre les deux aiguilles dorées du cadran de Saint-Hilaire (« ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or » I, CS, 86), ainsi que dans la perception synesthésique qui fond en un même creuset l'ensoleillement, le son des cloches, elles-mêmes dorées, et l'arrière-plan consistant du ciel bleu, synesthésie qui va par la suite former un motif récurrent dans plusieurs descriptions²⁰⁴.

C'est donc cette sensation pure, « sans alliage », c'est-à-dire dépouillée de toute imperfection, de toute contamination due aux contingences, que le souvenir préserve intacte et qui contient l'essence unique et éternelle, que l'on n'arrive pas à capturer dans son actualité mais qui se dépose en nous, d'un instant, d'une journée vécue. Même si l'absence de références explicites et le recours à des procédés de distanciation semblent suggérer que Proust a préféré éviter, à cette occasion, l'établissement d'une symétrie explicite, au

Erinnerung, *op. cit.*, p. 150. Voir aussi ce passage du projet de préface du *Contre Sainte-Beuve* : « [...] cette pure substance de nous-mêmes qu'est une impression passée, de la vie pure conservée pure (et que nous ne pouvons connaître que conservée, car au moment où nous la vivons, elle ne se présente pas à notre mémoire, mais au milieu de sensations qui la suppriment) et [qui] ne demandait qu'à être délivrée [...] » (EA, 212-213).

²⁰³ Voir la description poétique du « soleil rayonnant sur la mer » : « je me demandais si son « soleil rayonnant sur la mer » n'était pas [...] celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, tandis que par moment s'y promenaient ça et là de grandes ombres bleues [...] » (II, JF, 34). Il n'est en outre pas à exclure que l'or fin des jours de soleil renvoie à « cet or inaltérable et fixe des beaux jours » (I, CS, 389) et à l'attente de retrouver Gilberte aux Champs-Élysées, même si leurs rencontres ont plutôt lieu au début du printemps qu'à l'été. Dans l'article paru en 1907 sous le titre « Vacances de Pâques », de telles sensations météorologiques acquièrent le statut d'impressions privilégiées, soit de souvenirs involontaires non identifiés mais prégnants.

²⁰⁴ Nous avons là un motif chromatique et sensoriel récurrent, qui réunit en une seule impression complexe les sensations du soleil, de la chaleur et du ciel bleu, et qui trouve à notre avis son origine dans le souvenir de Combray rappelé ici (lui-même dérivant d'une description plus ancienne, intégrée aux réflexions sur la lecture dans la préface à *Sésame et les lys*, voir EA, 168), ne serait-ce qu'en raison d'une précédence dans l'ordre d'apparition ; pour d'autres références à cette synesthésie, voir III, SG, 217 (« Dans l'ensoleillement qui noyait à l'horizon la côte dorée, habituellement invisible, de Rivebelle, nous discernâmes, à peine séparées du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'angélus qui sonnaient aux environs de Féterne ») et III, PR, 900 (« Je l'embrassai alors une seconde fois, serrant contre mon cœur l'azur miroitant et doré du grand canal et les oiseaux accouplés, symboles de mort et de résurrection. »).

demeurant peu pertinente, entre cette phase du deuil d'Albertine et le souvenir de Combray, celui-ci confère néanmoins un soubassement affectif et un ancrage diégétique discret à la démonstration du narrateur sur le caractère différé de toute connaissance, et confirme par ailleurs la matrice individuelle, et par conséquent fictionnelle, des lois et de leur discours.

L'écho intradiégétique à l'enfance combraysienne, qu'on entend ici remonter, faible et néanmoins persistant, à travers les strates de la mémoire, grâce aussi au coefficient synesthésique²⁰⁵ du comparant, se fait en revanche bien plus net dans cet autre exemple, qui figure dans une occurrence tirée du *Temps retrouvé* :

(21) Robert m'avait souvent dit avec tristesse, bien avant la guerre : « Oh ! ma vie, n'en parlons pas, je suis un homme condamné d'avance. » Faisait-il allusion au vice qu'il avait réussi jusqu'alors à cacher à tout le monde, mais qu'il connaissait et dont il s'exagérait peut-être la gravité, **comme** les enfants qui font la première fois l'amour, ou même avant cela cherchent seuls le plaisir, s'imaginent pareils à la plante qui ne peut disséminer son pollen sans mourir tout de suite après ? (IV, TR, 428)

Le sentiment de grave culpabilité, et la conscience du vice que le narrateur perçoit en tentant de lire entre les lignes du propos aussi désabusé que sibyllin de Saint-Loup, sont interprétés comme analogues aux idées de péché et de faute morale qu'inspire aux enfants la découverte du plaisir sexuel. Cette découverte, nous suggère le comparant, se fait par étapes, en se frayant successivement un chemin dans deux champs illicites : les rapports charnels à deux et la masturbation, voies que le héros de la *Recherche* a empruntées dans son jeune âge²⁰⁶ et dont le souvenir troublant refait surface à présent, convoqué par l'acte herméneutique de la comparaison. Malgré les efforts d'occultation et de distanciation, signes on ne pourrait plus évidents de l'interdit associé à ces expériences, l'écran généralisant et protecteur que dressent les verbes au présent achronique, et surtout le sujet pluriel « les enfants », ne suffit pas pour confondre dans une collectivité rassurante la silhouette individuelle et bien connue d'un seul enfant, dont l'image se profile de plus en plus nettement au fur et à mesure que le comparant se déploie ; tout lecteur de la *Recherche*, y compris le moins averti, aura reconnu en effet, derrière ce substantif pluriel, le héros montant se réfugier en haut de la maison combraysienne, dans le cabinet sentant l'iris, afin de se livrer à l'exploration des contrées inconnues et effrayantes de la jouissance, sous l'égide complice du donjon de Roussainville.

Le renvoi à l'épisode fondateur d'onanisme du premier volume est limpide. Non seulement on entend dans le groupe de mots « cherchent seuls le plaisir » un clair écho à l'« inviolable solitude »²⁰⁷ (I, CS, 13) que le héros recherche dans la petite pièce parfumée d'iris. Le comparant phrastique enchâsse, en plus, une seconde

²⁰⁵ Selon Perrier, la synesthésie et la répétition de certains signifiants métaphorique constituent aussi un procédé mnémotechnique, car ils sollicitent la sensibilité et l'imagination des lecteurs. Voir G. Perrier, *La Mémoire du lecteur*, op. cit., p. 42.

²⁰⁶ Même si le narrateur semble s'évertuer à effacer ce souvenir, il ne faut pas oublier que le héros a connu, encore très jeune, les plaisirs de la chair grâce à la mystérieuse « petite cousine », refoulée et engloutie significativement dans une paralipse du récit, qui a pris soin de « débaucher » le héros sur le canapé de tante Léonie, canapé qui sera vendu ensuite à la maison de passe où travaille Rachel. Voir la mention latérale du narrateur dans I, JF, 569 (« je me rappelais seulement beaucoup plus tard que c'était sur ce même canapé que, bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre et qui m'avait donné le conseil assez dangereux de profiter d'une heure où ma tante était levée. »)

²⁰⁷ Syntagme nominal qui fait écho à son tour aux « plaisirs solitaires » de la version plus développée des cahiers Sainte-Beuve (voir *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, « Folio essais », 1954, p. 54). Le soulignement insisté de la nécessité d'être seul et de s'enfermer dans une pièce isolée sous-entend un besoin de se cacher qui contribue à mettre en valeur le sentiment de culpabilité du héros.

comparaison, introduite par le relateur adjectival « pareils », qui ravive implicitement la croyance erronée d'autrefois et la peur de l'enfant que l'épanouissement du plaisir puisse entraîner la consommation physique et la mort à soi-même, effroi dont rendent compte aussi bien le texte publié, à travers une métaphore lexicalisée (« je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle », I, *CS*, 156), qu'un avant-texte ébauché en 1909, appartenant aux fragments du *Contre Sainte-Beuve* (« à tout moment je croyais que j'allais mourir »)²⁰⁸. L'allusion intradiégétique est donc relativement transparente, mais cette transparence se voit contrecarrée par un souci de mise à distance, par la volonté d'objectiver une expérience personnelle en l'élevant au rang de connaissance d'univers, ainsi que par une manœuvre de diversion dont témoignent non seulement les marques de généralisation et l'absence de références explicites à Combray ou au décor de la scène archétypale, mais aussi la comparaison botanique. Celle-ci ne figure, en ces termes, ni dans la version définitive du passage, ni dans les cahiers d'ébauche ; à aucun moment le narrateur ne précise que l'enfant se compare à une plante dispersant son pollen, et pourtant cela n'entrave pas la récupération du souvenir textuel et son actualisation en filigrane dans ce comparant apparemment désactualisé.

Au contraire, la combinaison des termes « plante », « disséminer » et « pollen » agit sur la mémoire des lecteurs par un phénomène de contiguïté, car l'élément végétal est bel et bien présent au cœur de la scène de masturbation, et en constitue même l'un des éléments essentiels. D'une part, le parfum d'iris incarne l'attribut distinctif de la petite pièce cachée dans les combles de la maison familiale ; d'autre part, le seul spectateur convié à assister aux plaisirs solitaires et défendus de l'enfant est une branche de cassis sauvage – venant remplacer le lilas du brouillon du cahier I²⁰⁹ – dont les feuilles absorbent la « trace naturelle » que laisse le héros une fois le rite achevé. Cette excrétion, dont la plante de cassis²¹⁰ est à la fois le support et le destinataire, revient donc dans le rappel camouflé de notre comparant, dans l'image de la plante disséminant son pollen, par un effet de contamination métonymique, qui apparaît d'autant plus évident si l'on se souvient que, toujours dans l'ébauche antérieure, l'éjection du liquide séminal sur les feuilles du végétal était associée euphémistiquement à une odeur de sève et à un geste destructeur, « comme si [le héros] [eût] caché la branche »²¹¹.

Dès lors, si les différences de détail et les éléments inédits que le comparant présente par rapport à l'épisode diégétique antécédent découlent, en première instance, de la sédimentation textuelle des différentes versions de la scène de masturbation rédigées au fil des brouillons, ainsi que de la contamination réciproque de plusieurs souvenirs d'écriture dans la mémoire de Proust, elles servent aussi, nous semble-t-il, la mise en scène fictionnelle du processus de refoulement et des réticences du héros-narrateur vis-à-vis d'un acte, et d'un thème (la sexualité et le plaisir) qu'il considère encore comme tabou et qu'il peine, malgré l'âge adulte, à dissocier d'un sentiment primordial de faute, lié à la violation d'un interdit.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Voir I, *CS*, *Esquisse III*, p. 646.

²¹⁰ Dans son ouvrage *Délits/Délivrances* (*op. cit.*, p. 142), Geneviève Henrot met en valeur « la signification érotique du motif végétal » et, quant au cassis, elle l'analyse comme l'une des figures métonymiques de la jouissance : « ici, la plante actualise intensément son sème d'/excrétion/ grâce à deux procédés conjugués : d'une part, elle réalise une métonymie de la cause pour l'effet, et d'autre part la mitoyenneté du liquide séminal (effet) qui échoue sur les feuilles (cause) motive le foyer sémantique d'une comparaison *naturelle* basée elle aussi sur le sème d'/excrétion/ » *ibid.*, p. 145.

²¹¹ *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, *op. cit.*, p. 55.

La distanciation à travers les marqueurs linguistiques de généralisation, ainsi que l'altération de certains détails dans l'allusion rétrospective, seraient donc autant d'indices d'une démarche d'(auto)censure, qui se solderait pourtant, paradoxalement, par un double effet de révélation. Puisque l'on ne peut guère lire le scénario décrit par le comparant sans penser aussitôt à son homologue de *Du côté de chez Swann*, l'oscillation entre l'exhaustivité, l'allure presque narrative du repère et l'omission de toute référence directe à son expérience personnelle, exhibent de façon flagrante la gêne persistante du narrateur relativement à un pan de son vécu (l'apprentissage sexuel) qui s'avère précieux pour pénétrer l'attitude de Saint-Loup, pour essayer de jeter quelque lumière sur le mystère de son homosexualité, mais qu'il préfère tout de même ne pas convoquer explicitement. De plus, la comparaison avec la plante, attribuée à l'ingénuité des croyances enfantines, mais absente du récit premier, pourrait contribuer à révéler après coup une nouvelle facette l'effroi voluptueux du héros, aux prises pour la première fois avec « la force presque terrible » de la sensation orgasmique²¹². Une fois de plus, si la confrontation analogique du présent au passé – soit-elle explicite ou voilée – met en branle une circulation du sens de l'amont vers l'aval, de l'inactuel connu à l'actuel, la direction réciproque est tout aussi féconde, les épisodes antérieurs bénéficiant à leur tour d'un réinvestissement et d'un éclairage nouveau grâce à l'interpolation dans un contexte diégétique et temporel différent.

Les allusions discrètes du narrateur à son propre vécu et le soubassement intradiégétique, si mince soit-il, que nous avons pu détecter dans les comparants *a priori* non-référentiels des occurrences précédentes, fournissent une preuve ultérieure de la tension irrésolue au fondement de nombreuses comparaisons (et de l'œuvre proustienne tout entière) : l'oscillation entre l'aspiration au général, le regard en surplomb de la raison ordonnante, qui fixe des lois et organise le monde en une constellation de phénomènes intelligibles, et l'ancrage de ces mêmes lois, et de la vérité qu'elles contiennent, dans le particulier, dans l'expérience individuelle d'un personnage de fiction et dans des situations romanesques qui en sont à la fois l'agent révélateur et le support de vérification. L'escamotage, ou pour le moins l'intention de ne pas expliciter le rappel itératif et la valeur intratextuelle du comparant, rendraient compte, dès lors, de l'exigence d'affirmer la primauté du général sur le détail fictionnel, celui-ci demeurant néanmoins présent en arrière-plan, visible aux regards les plus attentifs, puisque c'est toujours l'élément diégétique (et personnel) qui fournit au héros-narrateur la matière de ses réflexions et révèle surtout l'analogie avec la situation qu'il se trouve observer.

Dans la comparaison ci-dessous, le va-et-vient entre le général et le particulier s'opère suivant une sorte de boucle ; le phénomène diégétique contingent – Brichtot qui perd peu à peu la vue et prend conscience des « beautés de ce sens », dont il ne pourra plus jouir – est illustré par le biais d'un comparant désactualisé et à

²¹² Selon Thanh-Van Ton-That, qui a confronté plusieurs avant-textes directs ou partiels de la scène de masturbation (voir « Enjeux et méthodes de l'interprétation génétique chez Proust : censures et métamorphoses du "petit cabinet sentant l'iris" », *La Lecture littéraire* n° 1, 1996, 41-58), le recours à des métaphores et à des euphémismes métonymiques témoigne de l'intention de Proust de mâliner de poésie, de rendre sublime un acte qu'il percevait comme honteux et bas, ce qu'il semble avouer dans le paragraphe qui précède le récit de l'épisode dans l'avant-texte de *Contre Sainte-Beuve* : « De ces sensations, qui revenaient alors quelquefois dans mon sommeil, je n'oserai pas parler, si elles n'y étaient apparues presque poétiques, détachées de toute ma vie présente, blanches comme ces fleurs d'eau dont la racine ne tient pas à la terre. » Pour une interprétation qui se situe sur la même longueur d'onde et met en relief la participation des comparaisons à une expression détournée, allusive du plaisir et de la jouissance, voir A. Briot, *Le Plaisir chez Proust*, Champion, « Recherches proustiennes », 2017, p. 172-173.

visée généralisante, dans lequel se niche pourtant un renvoi subtil à un (petit) événement de l'histoire personnelle du héros, ce qui nous ramène donc à la diégèse :

(22) D'ailleurs la maladie, en retirant peu à peu la vue à Brichot, lui avait révélé les beautés de ce sens, **comme il faut souvent que nous nous décidions à nous séparer d'un objet, à en faire cadeau par exemple, pour le regarder, le regretter, l'admirer.** (III, *SG*, 267)

Aussi bien le *nous* inclusif, qui marque la dimension collective de la situation évoquée, que la non spécification de l'entité dont on s'est séparé (« un objet » quelconque), soulignent la posture didactique du narrateur et montrent que la mission première du comparant est explicative. Le narrateur élabore une représentation concrète et aisément intelligible, qui s'appuie sur une expérience commune, partagée sans doute par les lecteurs, pour illustrer un principe fondamental de la mécanique oscillatoire du désir, que le roman thématise d'ailleurs à maintes reprises²¹³ : l'on n'estime et l'on ne convoite véritablement que ce qui nous manque, que ce que nous ne pouvons pas, ou plus, posséder, alors que cette entité, physique ou abstraite, nous devient tout à fait indifférente et superflue si elle est toujours à notre disposition. Où résideraient-ils alors le rappel itératif et la référence à la fiction dans cet exemple, conçu apparemment pour les seuls besoins de la démonstration ?

Nous croyons que l'analepse se niche dans la phrase infinitive à valeur exemplificative, qui figure en position d'incidente (« à en faire cadeau par exemple ») ; celle-ci apporte une précision anodine, très peu informative en apparence, mais que Proust jugea si nécessaire qu'il l'ajouta *in extremis* sur la dactylographie corrigée de 1921²¹⁴. À quoi bon insérer ce détail somme toute superflu, sinon pour ajouter un fil invisible au revers de sa trame et renforcer, voire créer de toutes pièces, un lien intratextuel qui permet d'inscrire en filigrane, dans ce portrait de Brichot, une scène du roman dont le comparant va déclencher le rappel ? N'avons-nous pas déjà vu le héros, quelque cent-trente pages plus haut²¹⁵, agir exactement de la même manière, se séparer et faire nonchalamment cadeau à Albertine du portefeuille orné de turquoises que Gilberte lui avait jadis donné, avec la plaquette de Bergotte sur *Phèdre* ? Derrière cette incidente si banale, à laquelle on risque ne de pas prêter la moindre attention, se profile alors une ossature réticulée de souvenirs contextuels qui s'actualisent dans la comparaison, « s'attirent [les uns les autres], se soudent, font la chaîne » (I, *Esquisse LXII*, p. 862) : l'identification du premier antécédent – le héros donnant le portefeuille à Albertine – catalyse à son tour la remémoration de l'épisode auquel celui-ci fait écho, c'est-à-dire le don du portefeuille et de la brochure qui, avec la bille d'agate, avaient scellé l'amitié entre le héros et Gilberte²¹⁶. Le dépistage du substrat personnel

²¹³ Sur cette loi typiquement proustienne (et schopenhauerienne), voir par exemple I, *JF*, 480 : « Nos désirs vont s'interférant, et dans la confusion de l'existence, il est rare qu'un bonheur vienne se poser sur le désir qui l'avait réclamé. » ou les nombreuses maximes au sujet d'Albertine, par exemple « Tout être aimé est comme Janus, nous présentant le front qui nous plaît, si cet être nous quitte, le front morne si nous le savons à notre perpétuelle disposition. » (III, *PR*, 686)

²¹⁴ Voir N.a.fr. 16740, f. 18r^o ; significativement, la comparaison est déjà présente dans le cahier de mise au net (cahier V, N.a.fr. 16712, f^o 35r^o) mais sans la sous-phrase incidente qui contient l'allusion rétrospective. Il nous semble également – la précision du cadeau mise à part – que la comparaison de (22), ainsi que la reprise d'Albertine disparue, contiennent un écho, discrètement autoréflexif, à ce que Proust avait dit à propos de son *Contre Sainte-Beuve*, qu'il peine à rédiger : « cette malle pleine au milieu de mon esprit me gêne et qu'il faudrait se décider ou à partir ou à la défaire. » *Corr*, t. IX, p. 61-62.

²¹⁵ Voir III, *SG*, 135-136.

²¹⁶ L'itinéraire à rebours que nous accomplissons dans la chaîne des rappels nous réserve pourtant une découverte surprenante : en relisant le premier antécédent dans « Noms de Pays », nous nous avisons que Gilberte n'a jamais donné de portefeuille en turquoises au héros, la brochure de Bergotte étant enveloppée « dans un paquet noué de faveurs mauves

et mémoriel du comparant jette ainsi une nouvelle lumière sur la signification de l'analogie et sur la méditation théorique qu'elle supporte ; les considérations sur la condition de Brichot amènent simultanément le narrateur à opérer un retour sur lui-même et, en s'autorisant ici le privilège d'une omniscience quelque peu abusive, il prête au professeur le sentiment de nostalgie et de regret rétroactif qui est en réalité le sien et dont il a fait l'expérience après avoir livré avec tant d'indifférence à Albertine le cadeau de Gilberte.

Mais la référence analeptique implicite révèle, en outre, que si cet objet, dont le narrateur s'est privé, assume après-coup une importance si grande à ses yeux, c'est surtout – nous semble-t-il – parce qu'il constitue une incarnation métonymique de son premier propriétaire, ainsi qu'un réceptacle de croyances désormais éteintes. Ce que le narrateur regrette ici implicitement, et ce à quoi il réfléchit, sous couvert de généralité, n'est pas tant la perte de l'objet en soi, mais la réalité que le portefeuille représente et rend sensible : la mort inéluctable de l'amour pour Gilberte et du moi qui en était jadis saturé, supplanté par un étranger qui se débarrasse facilement de ce que l'autre avait vénéré comme une manifestation tangible et un témoignage concret de ce sentiment. Il s'ensuit donc que le soubassement intradiégétique relie cette analogie au thème fondateur de la discontinuité des moi, de l'intermittence qui gouverne notre sensibilité et met au jour notamment le caractère transitoire, éphémère, de toute expérience amoureuse, comme le prouve aussi la reprise presque littérale de la même comparaison – y compris de la stratégie d'occultation/monstration de la matrice fictionnelle du comparant – dans *Albertine disparue*, où c'est maintenant la jeune néréide de Balbec, à jamais perdue, que le héros regrette de ne plus avoir près de lui :

J'allais donc la revoir, elle, l'Albertine de Balbec (car, depuis son départ, elle l'était redevenue pour moi. **Comme** un coquillage²¹⁷ auquel on ne fait plus attention quand on l'a toujours sur sa commode, une fois qu'on s'en est séparé pour le donner, ou l'ayant perdu, et qu'on pense à lui, ce qu'on ne faisait plus, elle me rappelait toute la beauté joyeuse des montagnes bleues de la mer). (IV, AD, 36)

Mais la présence presque obsessionnelle de cette image n'est pas circonscrite au roman publié. L'examen approfondi du dossier génétique nous fait découvrir que le noyau fictionnel primordial de ces deux comparants était déjà en place dans une page de *Jean Santeuil*, lorsque Jean retrouve après tant d'années, au fond d'un sac brodé, la bille d'agate que Marie Kossichief lui avait offerte, et – ayant besoin du sac pour envelopper des jumelles à offrir à la femme qu'il aime actuellement – il se débarrasse tout simplement de la

et scellé de cire blanche » (I, CS, 395). Quelques pages plus loin, le héros contemple dans sa chambre, en tant qu'émanation de Gilberte, « le papier fermé de grands cachets de cire blancs et noué d'un flot de rubans mauves dans lequel elle me les avait apportés. » (I, CS, 403). Le portefeuille ne fait son apparition que dans *Sodome et Gomorrhe*, lorsque le héros le sort pour embellir sa chambre en vue de la visite nocturne d'Albertine : « je remis pour la première fois depuis des années, sur la table qui était près de mon lit, ce portefeuille orné de turquoises que Gilberte m'avait fait faire pour envelopper la plaquette de Bergotte. » (III, SG, 127). Nous voyons alors que Proust invente – on ne sait si de façon intentionnelle ou accidentelle – une vraie/fausse analepse, car le démonstratif, à la fois anaphorique et exophorique, (« ce portefeuille ») souligne d'une part la notoriété de l'objet et ancre sa référence dans la mémoire du texte, mais renvoie d'autre part les lecteurs à une scène où en réalité il ne figure pas. Il se peut aussi que Proust fabrique ce faux souvenir, en altérant quelque peu la correspondance entre l'antécédent et son rappel, afin de rendre plus plausible le geste du don à Albertine et de mieux étoffer du point de vue romanesque la méditation théorique qui le sous-tend, car le héros aurait difficilement pu offrir à la jeune fille un papier et des rubans mauves comme gage de leur amitié naissante.

²¹⁷ Le choix du coquillage comme comparant indique, une fois de plus, la manœuvre de camouflage de l'objet véritable, qui, en l'occurrence, pourrait se justifier aussi par un effet de contagion métonymique, dû à la vision marine associée à Albertine. Cette manœuvre est pourtant contrecarrée par le détail de la commode, qui nous ramène à nouveau au roman, car le narrateur a dit avoir gardé près de son lit pendant des années le portefeuille et la bille d'agate de Gilberte (voir III, SG, 127).

bille en la faisant jeter²¹⁸. Si, dans la reprise de cette scène ancienne dans la *Recherche*, Proust introduit le geste du cadeau, en insistant par là sur la séparation volontaire, et nonchalante, d'avec un objet que le héros avait considéré jadis comme le support matériel de l'amour de Gilberte et comme le gage d'un bonheur éternel²¹⁹, c'est pour souligner qu'à travers ce don le héros offre implicitement à Albertine un sentiment qu'il avait pu tenir jadis pour exclusif et unique ; ce geste marque donc une "passation de relais" entre les deux femmes, Albertine reprenant le rôle de Gilberte dans la chaîne des amours (et des oublis) successifs du héros.

L'abandon du portefeuille s'avère donc un événement important, dont la signification est d'abord sous-estimée par le héros (et par les lecteurs), mais qui a un impact profond sur sa conscience et sur son esprit, si bien qu'il refait implicitement surface comme point de comparaison, censé expliquer un phénomène apparemment très différent (Brichot perdant la vue). De par son ancrage fictionnel, qui contraste avec la formulation apparemment générale du comparant, la comparaison nous révèle alors que la loi régissant la mécanique du désir, faite de l'oscillation perpétuelle entre indifférence et regrets, s'applique aussi et surtout au sentiment amoureux, symbolisé ici par l'objet dont on se sépare. On pourrait objecter que la répétition de la même comparaison dans *Sodome et Gomorrhe* et dans *Albertine disparue*, ainsi que la présence de leur antécédent dans *Jean Santeuil*, témoigne simplement de la persistance, et de la justesse de cette image en tant que support de la vérité que Proust entend exprimer, sans forcément cacher une dimension analeptique ou révéler une visée constructive consciente. Cette option n'est pas à exclure, bien sûr, et nous n'allons pas soutenir que l'écrivain veut établir ici une symétrie ou une correspondance quelconque entre Brichot et Albertine ou Gilberte ; notre intention était plutôt de montrer que la mise au jour de la valeur intradiégétique et analeptique du comparant ouvre, grâce à l'activation de la mémoire contextuelle et à la confrontation avec les épisodes antécédents, sur des pans ultérieurs de signification, qui renforcent la cohérence et la cohésion de l'œuvre, car, comme le dit Proust dans l'un de ses nombreux clin d'œil autoréflexifs à sa pratique d'écriture, « il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve » (II, *JF*, 248).

Les exemples analysés dans le cadre des comparaisons qui contiennent des rappels itératifs implicites montrent que le travail de charpentage des matériaux textuels, accompli par l'écrivain à travers le jeu de répétitions, reprises ou reflets de motifs et d'épisodes du roman, s'opère à des niveaux de profondeur et de visibilité différents. Cela se traduit tantôt par des allusions très ténues et à peine perceptibles, tantôt par des comparants qui – tout en cachant leur matrice intradiégétique sous une apparence de virtualité et de généralité – rejouent de façon assez évidente telle ou telle scène et instaurent des parallélismes qui sollicitent les souvenirs des lecteurs. C'est bien ce qui arrive dans cette occurrence de *La Prisonnière*, la dernière que nous examinons dans cette section, où l'isotopie sur laquelle est indexé le comparant, ainsi que l'épaisseur intertextuelle dont

²¹⁸ Voir *JS*, 744-745.

²¹⁹ Dans le passage qui constitue l'antécédent implicite de notre comparaison, le narrateur dénonce une croyance erronée typique de l'amour, qui consiste à investir les objets d'une signification qui les transcende, alors qu'ils possèdent une réalité propre et n'offrent à nos projections imaginaires qu'une surface impénétrable, sur laquelle vient jouer « le reflet d'une flamme intérieure » : « Le portefeuille, la bille d'agate, tout cela n'avait reçu jadis son importance que d'un état purement intérieur, puisque maintenant c'était pour moi un portefeuille, une bille quelconques. » III, *SG*, 135.

il se charge, assurent en même temps l'établissement d'un lien intratextuel et d'une analogie entre la situation présente et une situation passée qu'on identifie aisément :

(23) Quand je pense maintenant que mon amie était venue, à notre retour de Balbec, habiter à Paris sous le même toit que moi, [...] et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, **comme un pain quotidien**, **comme** un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, [...] (III, *PR*, 520)

Le baiser qu'Albertine dispense tous les soirs au héros avant de le quitter pour la nuit, signifié par la métonymie de la langue glissée voluptueusement dans la bouche de l'amant, est comparé d'abord à un « pain quotidien », syntagme on ne pourrait plus évocateur. Dans la religion catholique, le pain quotidien est la nourriture à la fois concrète et spirituelle que les fidèles invoquent dans la prière du Notre Père, et la densité de l'isotopie religieuse dont ce référent est porteur est renforcée ultérieurement par l'amplification du second comparant, où le terme « aliment nourrissant », hypéronyme du premier, est qualifié de « sacré », ce qui contribue à exhiber l'isotopie chrétienne, ainsi que la référence évangélique sous-jacente au premier terme. Cette image nous frappe d'abord par son audace presque blasphématoire ; s'il est vrai que Proust manie sans trop de scrupules les réalités et le vocabulaire religieux, mu souvent par une intention désacralisante ou profanatoire²²⁰, l'érotisme appuyé et la sensualité qu'irradie ici la description du baiser rendent encore plus choquante, et inattendue, l'apparition du réseau isotopique du sacré et la mise en équivalence d'un acte de volupté avec un don que Dieu fait aux hommes. Il nous semble, cependant, qu'à cette occasion le choix d'un comparant aux connotations religieuses si évidentes n'est pas du tout dicté par une volonté de pervertissement ironique ou blasphème ; au contraire, le transfert sémique activé par le rapprochement contribue à épurer le baiser d'Albertine de son caractère sensuel et suggère surtout que, pour le héros, ce rituel signifie moins l'abandon au plaisir que la célébration d'un sacrement, l'accomplissement d'une communion mystique, le « pain quotidien » du baiser glissé dans la bouche à même la langue faisant penser en effet à l'administration de l'hostie pendant l'eucharistie.

Cette association, voire la surimpression que Proust veut bien induire ici entre le pain quotidien et l'hostie, et la dimension liturgique qu'il confère par conséquent au baiser vespéral et voluptueux d'Albertine, ouvrent des perspectives autrement intéressantes pour notre commentaire, dans la mesure où elles révèlent l'arrière-plan intradiégétique caché de notre comparaison et permettent surtout au comparant de fonctionner comme un déclencheur d'analepse. L'intertexte évangélique qui le sous-tend assure en effet la superposition entre cette scène, se déroulant dans le huis clos parisien, et la scène fondatrice du baiser maternel à Combray, superposition qui a lieu par analogie interposée, puisque le visage de la mère, chastement tendu vers l'enfant, était comparé dans *Du côté de chez Swann* à « une hostie pour une communion de paix » (I, CS, 13), dans laquelle l'enfant puisait « la présence réelle » de la mère, transsubstantiée dans son baiser, ainsi que la faculté de s'endormir. C'est donc d'abord à travers la comparaison, et grâce aux strates à la fois intertextuelles et intratextuelles déposées sous la surface du comparant, que Proust établit subtilement le parallèle entre les deux

²²⁰ Voir sur ce point l'ouvrage de S. Chaudier, *La Cathédrale profane*, *op. cit.*

passages et pose l'écheveau complexe de symétries que le narrateur va ensuite expliciter dans un commentaire à valeur métapoétique, lequel inscrit en toutes lettres dans le texte l'acte cognitif de mise en rapport analogique entre un présent et un passé dominés par les mêmes affects :

ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino me permit de passer au quartier, par une faveur qui ne guérissait en somme qu'un malaise éphémère, mais celle où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. (*loc. cit.*)

Nous comprenons mieux alors que le fond commun qui relie le baiser d'Albertine au baiser maternel, suggéré d'abord par le recours à la même isotopie religieuse et à l'image eucharistique dans la comparaison, réside en leur pouvoir d'apaisement, en leur faculté d'agir comme un calmant, un analgésique miraculeux pour le héros en proie à une souffrance qu'il ressent comme mortelle²²¹ et dont il désespère de pouvoir être délivré. Cette souffrance n'est certainement pas le « malaise éphémère », l'inquiétude passagère que le héros a ressentie maintes fois dans de nouvelles chambres, par exemple à Doncières, mais bien ce noyau primordial d'anxiété et de trouble qui a son origine dans un sentiment d'exclusion, dans l'angoisse de la séparation germée dans ces soirs lointains où l'enfant attendait la venue de sa mère, et qui va constituer par la suite le « paradigme émotionnel »²²² dominant dans l'existence future du héros.

Les découvertes, ou plutôt les suppositions, au sujet du lesbianisme de la jeune fille, la prise de conscience de son mystère irréductible et d'un inconnu qui se dresse comme une barrière entre le héros et elle, ont donc éveillé et aiguisé chez ce dernier une angoisse, demeurée jusque-là latente, qu'il reconnaît être celle de l'enfance et qui, comme telle, exige le même remède : le baiser apaisant et salvateur d'une figure maternelle²²³. Aussi voyons-nous, par l'entremise de la comparaison et des connotations inter- et intratextuelles qu'elle développe, s'exaucer dans cette scène, ainsi que dans les convergences, voire dans l'interchangeabilité qu'elle semble postuler entre les deux figures féminines, la prophétie exprimée au début de *Sodome et Gomorrhe*, lorsque le héros avait éprouvé pour la première fois, de façon poignante, la souffrance d'être séparé d'Albertine et avait pressenti, dans ce commencement de jalousie, la possibilité que le « terrible besoin d'un

²²¹ Comme l'explique l'emploi du mot « viatique » dans l'antécédent de « Combray » (« Et il me fallut partir sans viatique » I, CS, 27) et aussi dans les esquisses de *La Prisonnière* (« Albertine me remettait alors un viatique aussi calmant que ma mère en venant poser ses lèvres sur mon front à Combray », III, PR, *Esquisse II*, p. 1100), le viatique étant la dernière communion administrée aux mourants.

²²² Expression empruntée à I. Crossman-Wimmers (voir *Proust and emotion, op. cit.*, p. 63), qui identifie en ce paradigme fondé sur l'angoisse de la séparation, laquelle ne peut être apaisée que grâce à l'intervention d'une figure maternelle, la structure émotionnelle profonde qui détermine les comportements et les choix du héros.

²²³ Le parallèle entre les deux personnages féminins, fondé sur la transformation (intermittente) de la maîtresse en *ersatz* de la mère, est affirmé à plusieurs reprises dans le texte définitif (« C'était un pouvoir d'apaisement tel que je n'en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray où ma mère pensée sur mon lit venait m'apporter le repos dans un baiser » III, PR 585) ; « Qui m'eût dit à Combray, quand j'attendais le bonsoir de ma mère avec tant de tristesse, que ces anxiétés guériraient, puis renaîtraient un jour non pour ma mère mais pour une jeune fille, qui ne serait d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur [...] » IV, AD, 82) et aussi dans les esquisses, où l'on voit se dessiner une autre symétrie spéculaire : le baiser refusé par Albertine engendre la même souffrance que le baiser nié par la mère autrefois : « Alors si c'était l'apaisement du baiser de ma mère à Combray que m'apportait d'habitude Albertine, ces soirs-là ce que j'éprouvais c'était bien l'angoisse de Combray les soirs où ma mère fâchée, ou retenue par des invitées, ne montait pas me dire bonsoir. » III, PR, *Esquisse X*, p. 1130).

être », connu jadis à Combray, pourrait se déplacer, ne plus avoir pour objet et origine sa mère mais la jeune fille²²⁴.

Albertine et son baiser se voient donc, de par le comparant religieux et le réseau isotopique lié à la communion, transformés en objet de culte et cernés d'un halo de chasteté, investis d'une vertu thaumaturgique qui désamorçe, sans pour autant l'évacuer, la puissance érotique du geste et rend manifeste la construction d'un « modèle d'amour familial » (IV, AD, *Esquisse IX*, p. 661) qui a dans les figures de la mère, de la grand-mère et d'Albertine ses pivots majeurs. Cependant, les nombreuses symétries que le narrateur dévoile, au fur et à mesure qu'elles apparaissent au héros engouffré dans l'angoisse et la jalousie, ainsi que l'intention patente de Proust de faire du personnage d'Albertine une « mère de substitution »²²⁵, ne doivent pas cacher les contrastes et les contrepoints qui structurent, au même titre, cette configuration triangulaire. C'est notamment dans un avant-texte du cahier 53, où est esquissé le passage de notre citation, que l'écrivain avait d'abord voulu souligner avec force, dans une incidente à valeur concessive, que les deux baisers restent, malgré leur faculté de rédemption et d'apaisement, « si incomparables, si démesurément différents » (III, PR, *Esquisse II*, p. 1100).

De surcroît, dans le même brouillon, où l'affirmation des différences est plus nette que dans le texte publié, le narrateur dit que le baiser d'Albertine n'apporte qu'un répit, une rémission temporaire du mal, il anesthésie le cœur meurtri du jaloux mais jamais ne lui rend « la joie qu'[il] avait connue à Combray » (*loc. cit.*), car à la jeune fille n'est jamais attribuée la fonction miraculeuse d'intercession qui est associée de façon stable à la mère²²⁶. Les deux baisers vespéraux ont donc beau panser les angoisses du héros, les deux femmes qui les dispensent, pour peu qu'elles se superposent dans les derniers volumes, n'incarnent pas moins deux pôles antinomiques dans le roman²²⁷. Albertine et la mère s'opposent comme l'impur s'oppose au pur, comme le vice à la vertu, comme le mensonge à la vérité, comme le Temps (dont Albertine est la « grande déesse ») à l'éternité d'un sentiment soustrait à l'éphémère. La « paix sans trouble » que le baiser maternel apportait à l'enfant, aucune maîtresse « n'a pu [la lui] donner depuis » (I, CS, 183), car l'amour de la mère est

²²⁴ « Ce terrible besoin d'un être à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter. Cet effort de l'ancien sentiment pour se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre plus récent, et qui, lui, n'avait pour voluptueux objet que la surface colorée, la rose carnation d'une fleur de plage, cet effort aboutit souvent à ne faire (au sens chimique) qu'un corps nouveau, qui ne peut durer que quelques instants. Ce soir-là, du moins, et pour longtemps encore, les deux éléments restèrent dissociés. » (III, SG, 130).

²²⁵ Ce que suggère on ne pourrait plus clairement cette comparaison dans l'avant-texte du cahier 55 : « [...] un être relativement auquel, quand j'étais avec les autres, comme chez les Verdurin, j'étais seul, tandis qu'auprès de lui j'abdiquais enfin complètement comme un enfant dans les bras de sa mère. » III, PR, *Esquisse XV*, p. 1159.

²²⁶ Nous avons déjà relevé l'action salvatrice de la mère qui délivre le héros de son amour obsessionnel pour la duchesse de Guermantes, ainsi que l'influence miraculeuse que, selon le narrateur, elle a exercée dans l'épisode de la lettre de Gilberte ; or, la mère nous semble jouer à nouveau ce rôle d'intercesseur dans la scène de l'article du figaro (voir IV, AD, 148), où le journal tout fraîchement imprimé est comparé d'ailleurs à un pain « spirituel ». Comme c'est la mère qui l'apporte au héros couché dans son lit, il est possible d'y voir une espèce d'*ersatz* du baiser : la parution de l'article apaise le héros mais assume aussi une signification ultérieure, car il constitue un autre petit pas vers la vocation et la littérature. Nous assistons alors à un autre renversement : si le drame du coucher, et la conquête du baiser, attestaient l'échec de la volonté et le début du temps perdu, ici, sous les bons auspices de la mère, le héros se voit plus proche de son accomplissement comme écrivain, le lien thématique étant donc assuré par la comparaison : « puis je considérais le pain spirituel qu'est un journal, encore chaud et humide de la presse récente et du brouillard du matin » (*loc. cit.*)

²²⁷ Du moment que, pour qu'il y ait un véritable gain heuristique, la symétrie et la répétition doivent inclure toujours la différence : « car jamais rien ne se répète exactement, et les existences les plus analogues, et que grâce à la parenté des caractères et à la similitude des circonstances, on peut choisir de les présenter comme symétriques l'une à l'autre, restent en bien des points opposés. » (IV, AD, 80-81).

le seul amour possible dans la *Recherche*, le seul qui soit dénué de tout égoïsme ou « arrière-pensée », pur don de soi, sans réserve, et comparable pour cela au sacrifice du Christ.

Bien que Proust prépare avec soin et resserre à travers plusieurs répétitions l'entrelacs de similitudes et de différences entre les deux personnages, et souligne également, grâce aux nombreux rappels itératifs, la centralité du drame du coucher – dont la scène commentée ici constitue une réécriture²²⁸ – dans la vie émotionnelle et psychique du héros, nous espérons avoir montré que ce complexe rayonnant de significations est déjà inscrit, implicitement, dans la comparaison intradiégétique que nous avons commentée. Il peut être inféré avant même que le narrateur l'élucide à travers son commentaire, car il s'actualise une fois qu'on dépiste la dimension analeptique dont se double le comparant religieux (puisque le « pain quotidien » est ici l'équivalent de l'hostie à laquelle le narrateur avait comparé le visage de sa mère) et qu'on projette sur la scène actuelle, grâce à la reprise de la même analogie, la scène du passé.

1.4 Comparaisons intradiégétiques à comparant proleptique

Après avoir passé en revue les caractéristiques formelles et les enjeux des comparaisons intradiégétiques qui accueillent un comparant analeptique, et mettent en regard le fait ou la situation que le héros-narrateur vit dans son « présent », soit au stade atteint par le récit, avec un morceau plus ou moins éloigné de son passé, nous nous pencherons à présent sur les occurrences qui intègrent la variante spéculaire d'anachronie, à savoir « l'anticipation ou prolepse temporelle »²²⁹. Dans ces cas, le moment actuel de l'histoire, qui constitue le comparé du rapprochement, sur lequel se concentre l'effort herméneutique et représentationnel du narrateur, est éclairé par un comparant qui orchestre un saut en avant sur la chaîne narrative : sa matière est prélevée d'un point ultérieur du récit, puisée au cœur d'événements qui n'ont pas encore été racontés et dont on nous suggère qu'ils se produiront dans un futur plus ou moins proche. Le comparant de ces occurrences constitue donc l'un des lieux du roman proustien où le récit prend de vitesse l'histoire et nous projette dans un à-venir existentiel et narratif auquel le narrateur seul, depuis son poste d'observation ultérieur, situé dans un au-delà extradiégétique, peut avoir accès.

Étant donné le caractère inédit et anticipatoire du contenu évoqué en tant que repère explicatif, l'actualisation de la prolepse sera d'abord assurée, comme il arrivait déjà pour l'analepse, par des marques linguistiques (indices déictiques de temps et de personne, verbes exprimant la postériorité) soulignant l'origine romanesque et l'ancrage du comparant dans le vécu du héros, tandis que – à la différence des occurrences à valeur analeptique, tournées vers le passé et mobilisant des matériaux censé être familiers aux lecteurs – la dimension intradiégétique se manifeste moins facilement à travers des signaux d'ordre thématique ou motivique. En effet, le rapprochement fait appel à une mémoire « prospective » qui est celle de l'auteur

²²⁸ La réécriture étant selon A.-C. Gignoux l'une des formes typiques qu'assume l'intratextualité chez un auteur ; on parle de réécriture lorsqu'« un passage textuel plutôt long est repris, littéralement ou sous la forme de variantes. ». Voir A.-C. Gignoux, « Intratextualité », art. cit., p. 500.

²²⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 105.

maîtrisant son projet d'écriture²³⁰ (en dépit des bouleversements et des changements qui interviennent au cours des années de rédaction), et du narrateur qui ressaisit son existence et l'embrasse d'un seul regard rétrospectif, omnitemporel et "omnispatial", mais ne peut être l'apanage des lecteurs qui cheminent à côté du héros et sont contraints par le dispositif de focalisation à adopter son point de vue limité.

Il apparaît donc que l'intégration de la prolepse à la comparaison ouvre sur des enjeux interprétatifs nouveaux, qui ne sont pas communs aux occurrences analeptiques ; elle contribue également à faire ressortir certaines ambiguïtés, certains brouillages et paradoxes qui découlent essentiellement du renouveau que Proust a apporté dans la narration romanesque à la première personne. Le comparant proleptique permet en effet de saisir dans toute sa complexité le jeu d'interférences et de dédoublements entre les deux instances narratives – le « moi objet » de l'histoire et le « je sujet »²³¹ de la narration – qui est à l'origine du feuilletage chronologique et énonciatif, ainsi que de la nature plurivoque du *je* proustien²³². Nous assistons en effet à un décollement des deux facettes de la première personne : le narrateur, aplati d'ordinaire sur la perspective du héros qui agit, reprend ses droits et fait entendre clairement sa voix, puisque seul le « *erinnerndes Ich* », celui qui est arrivé au bout de son chemin à travers le temps et jouit, dans son « présent de fin de vie »²³³, d'une vision globale et synthétique des événements, peut connaître "à l'avance" ce que pour le héros, le « *erinnertes Ich* » qui progresse à tâtons, s'enlise et se trompe, relève d'un avenir qu'il découvre en vivant.

Il s'ensuit alors que la manœuvre d'anticipation qu'opère la comparaison intradiégétique, et la simulation du futur associé à la prolepse, doivent toujours être considérés chez Proust selon une double perspective, à l'aune du vaste mouvement de rétrospection qui fonde son roman. Comme le comparant annonce des événements qui relèvent simultanément du futur du héros et du passé du narrateur, qui sont inconnus du premier et connus du second, la progression de l'histoire vers l'avant, et les accélérations qu'elle subit de loin en loin, sont indissociables de la dynamique régressive du récit qui reconstruit ce chemin, en veillant pourtant toujours à sauvegarder la « primauté du futur »²³⁴ sur l'omniscience du souvenir. Les comparaisons à valeur proleptique s'avèrent donc un poste idéal pour observer la coprésence et la conciliation, aussi hardie que fidèle à notre perception de la temporalité, du passé et du futur dans la narration proustienne.

Ces deux dimensions ne sont nullement étanches, mais s'empiètent et débordent constamment l'une sur l'autre, dans une hétérogénéité qui se manifeste aussi bien au niveau microtextuel de la phrase²³⁵, que sur le

²³⁰ C'est au fond le même dispositif à l'œuvre dans les interviews ou dans les déclarations où Proust anticipe malicieusement, et à l'insu des lecteurs contemporains, des épisodes, et même des phrases écrites dans les volumes non encore parus ; voir à ce propos l'interview de 1913 au *Temps*, où sont reproduits littéralement des passages de l'« Adoration perpétuelle », ou la lettre célèbre à Mme Schéikevitch, voir EA, 557 et 559 *sqq.*

²³¹ Expressions empruntées à J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 30.

²³² De ce feuilletage Jauss a donné une explication éclairante : « Das erzählende Ich [...] erscheint dem Leser nacheinander in zweifacher Gestalt : als ein Ich, das ein Weg zurück in die verlorene Zeit sucht und als ein Ich, das zu seinem Weg durch die Zeit aufbricht. Für den Erzähler hingegen beginnen beide Wege, der « Weg des Erinnerns » (Weg zurück) und der Weg Marcells (Weg vorwärts) gleichzeitig. » (« [dans la scène d'ouverture] le *je* qui raconte [...] apparaît successivement au lecteur sous un double aspect : comme un *je* qui cherche de retrouver la voie du temps perdu et comme un *je* qui s'engage dans son chemin à travers le temps. Pour le narrateur, en revanche, les deux itinéraires, l'« itinéraire du souvenir » (itinéraire à rebours) et l'itinéraire de Marcel (itinéraire en avant), commencent en même temps. », nous traduisons). H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, *op. cit.*, p. 63.

²³³ G. Picon, *Lectures de Proust*, *op. cit.*, p. 189.

²³⁴ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 301.

²³⁵ Voir sur ce point l'excellente analyse de M. Bowie dans le chapitre de son ouvrage consacré au temps, *Proust among the stars*, *op. cit.*, p. 30-67.

plan macrostructurel de l'agencement des épisodes et des résonances entre les trajectoires des personnages ; si bien que, souvent, comme le note Malcom Bowie, « there is no need to wait for the future, for the future is already here »²³⁶, inscrit dans une analogie qui ménage, parfois à notre insu, un bond en avant, tapi dans des comparants qui cautionnent, et mettent en œuvre dans le texte, cette maxime du narrateur : « l'avenir habite en nous sans que nous le sachions, et nos paroles qui croient mentir dessinent une réalité prochaine. » (III, *SG*, 40)

Face à ces analogies proleptiques, les lecteurs butent, comme le narrateur dans la cour des Guermantes, sur une dalle mal équarrie du pavé de la narration et se trouvent occuper une étrange position d'entre-deux. Tout en continuant leur chemin à côté du héros, ignares comme lui de ce que leur réserve le futur, ils vont rejoindre, pendant un instant, la position avancée du narrateur, le comparant ouvrant, à leur bénéfice exclusif, une percée dans la suite du récit. Cependant, puisqu'ils n'ont, cette fois-ci, aucune chance de s'appuyer sur leurs souvenirs contextuels, et que leur avantage par rapport au héros se résume à un pressentiment de futur, à une connaissance tout à fait vague des événements ultérieurs, la valeur intradiégétique du comparant joue finalement un rôle marginal dans la compréhension et l'interprétation de l'analogie. Ne sachant pas exactement à quoi le narrateur se réfère, et ne pouvant donc évaluer la pertinence du rapprochement à la lumière de leur propre savoir diégétique – ce qui arrive en revanche dans le cas des rappels –, les lecteurs se voient contraints à faire confiance au narrateur et à son autorité, à cautionner aveuglement la justesse d'une comparaison qui mobilise des parcelles inconnues de son vécu, ou bien à activer les inférences et les mécanismes représentationnels requis par les comparaisons figuratives ordinaires.

Qui plus est, si dans les analepses, explicites comme implicites, le mouvement rétrospectif mobilisait un savoir d'ordre mémoriel, théoriquement disponible dès la première lecture, la réception des occurrences à valeur proleptique, et surtout la reconnaissance du contenu que Proust anticipe dans le comparant, change sensiblement en fonction de l'expérience de lecture. Seuls les lecteurs qui ont déjà arpenté au moins une fois la *Recherche* et ont déjà acquis une certaine familiarité avec sa syntaxe narrative heurtée, pourront saisir – nous semble-t-il – la valeur d'annonce des prolepses proustiennes, puisqu'ils connaissent la succession des événements et jettent donc sur l'histoire racontée le même regard surplombant que le narrateur, ce qui leur permet de dépister dans certains comparants une référence plus ou moins directe à un point ultérieur de l'intrigue. Le paradoxe consiste alors en ceci que la préfiguration du futur qui trouve place dans le comparant ne peut être ressentie comme telle, de façon immédiate, que rétrospectivement, que si l'on sait déjà ce qui va venir et que l'on est alors en mesure d'identifier l'épisode sur lequel porte le clin d'œil annonciateur inséré dans la comparaison. La prospection ne se manifeste donc, chez Proust, que sur fond de rétrospection.

Or, du moment que « the way forward to a clear future always involves rewriting the past »²³⁷, ce qui implique également une relecture du passé, nécessaire pour détecter les embryons de futur que Proust glisse subtilement au sein de son récit, nous croyons que les prolepses internes – soit, suivant la distinction de

²³⁶ « On n'a pas besoin d'attendre le futur, car le futur est déjà là », *ibid.*, p. 58.

²³⁷ « Le parcours en avant vers un futur clair implique toujours une réécriture du passé », *ibid.*, p. 52, (nous traduisons).

Genette, celles qui esquissent des faits ultérieurs compris dans la limite temporelle couverte par le récit²³⁸ – et surtout l’effet d’anticipation qu’elles sont censées véhiculer, n’est pas à la portée du lecteur novice, s’avançant dans le roman comme le héros avance dans son existence, et ignorant surtout le terme ultime du parcours. En effet, au vu des stratifications temporelles et de la longueur considérable de la *Recherche*, qui fait que – sauf dans des cas exceptionnels – le segment proleptique est séparé de son homologue postérieur par un long intervalle de temps et de pages, il est très improbable que l’on puisse, à une première lecture, identifier les amorces si chères à Proust et enregistrer surtout l’information qu’elles véhiculent, de façon à ne pas être surpris ensuite par le déroulement de l’intrigue et à se souvenir de l’annonce au moment où l’événement préfiguré se produit. Même lorsque le comparant signale explicitement l’incursion du futur dans le présent/passé de l’histoire, ou ajourne ostensiblement l’éclaircissement de tel ou tel fait, en contribuant à créer un sentiment d’attente chez les lecteurs, l’anticipation ne matérialise jamais l’avenir dans la plénitude de ses significations – comme si, par exemple, on nous révélait à l’avance le nom de l’assassin dans un roman policier. Le narrateur proustien ne livre que de petits appâts, des parcelles minuscules de futur, dont on ne saisit guère, sur le moment, tous les tenants et aboutissants, car elles participent d’un plan plus vaste qui ne se découvre qu’à la fin.

C’est pourquoi les prolepses du récit proustien, qu’elles apparaissent ou non à l’intérieur d’une comparaison, ne portent jamais atteinte au suspens narratif et ne désamorcent nullement la surprise de certains coups de théâtre : trop de pages, et trop d’événements corollaires, s’étendent entre l’annonce et sa vérification, entre la préconisation du futur et son avènement, si bien qu’aucun lecteur débutant, si perspicace soit-il, ne peut affirmer avoir vu venir tel ou tel fait grâce aux anticipations du récit. Le rôle essentiel de ces dernières n’est pas de hâter la solution de l’énigme, ou de dévoiler avant l’heure le *nunc* terminal d’un parcours qui d’ailleurs s’ignore jusqu’au bout. Elles nous montrent surtout que la lecture est suspendue à ce qui reste encore à raconter, ainsi qu’à la toute-puissance du narrateur, et contribuent ainsi à échafauder le système de convergences, de recoupements et de rencontres entre les situations et les personnages qui donne sa charpente au roman, charpente que les lecteurs sont virtuellement appelés à deviner à travers ces clins d’œil, mais qui s’éclaire et se déploie seulement à une lecture ultérieure²³⁹.

De plus, si Proust ne recule pas devant cet expédient formel, et en fait au contraire un usage « probablement sans équivalent dans toute l’histoire du récit »²⁴⁰ occidental, sans craindre de casser « la plus élémentaire attente dramatique »²⁴¹, c’est aussi parce que l’essentiel demeure bien caché ; les prolepses analogiques n’ouvrent aucune brèche sur l’épilogue du roman, elles ne réalisent jamais, pour reprendre la classification de Lämmert, des « Ausgangsvorausdeutungen »²⁴², car elles se concentrent sur des épisodes

²³⁸ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 106. Les prolepses externes dessinent en revanche un futur qui s’étend au-delà de la dernière matinée du *Temps retrouvé* et qui reste intact devant nous, inconnu aussi bien des lecteurs experts que des novices.

²³⁹ On peut très bien appliquer à la *Recherche* ce que Balzac affirmait, dans une lettre à Mme Hanska, à propos de son *Lys dans la vallée*, roman qui fut très mal accueilli par les contemporains : c’est « un livre qui gagne à être relu » (H. de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, t. I, Robert Laffont, 1990, p. 355), ce dont on s’avise aussi en étudiant les multiples symétries orchestrées par Proust.

²⁴⁰ C’est l’opinion de Genette, voir *op. cit.*, p. 106.

²⁴¹ É. Bordas, « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », *L’Information grammaticale*, n. 119, 2008, p. 49.

²⁴² C’est-à-dire des prolepses qui « an bestimmten Stellen der Handlung wiederholt und eindringlich an den Ausgang vermahnend » (« à tel endroit de l’action renvoie de façon répétée et avec insistance au dénouement », nous traduisons), voir E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, *op. cit.*, p. 166. Chez Proust, la seule prolepse de ce type se trouve dans le

ponctuels, parfois très importants, mais appartenant à des phases intermédiaires du récit, sans rapports directs avec la déflagration totale et définitive qui révélera au héros le sens et le but de son existence.

1.4.1 Prolepses complétives

De même que les résurgences du passé dans les comparants analeptiques, les accélérations inopinées qu'opèrent ici les comparants proleptiques révèlent, avant l'heure, des parcelles du futur du roman qui tantôt seront développées et reprises par le récit – nous analyserons alors des prolepses répétitives, de type explicite (annonces) ou implicite (amorces) –, tantôt sont destinées à rester lettre morte, l'événement préconisé ayant été englouti par une béance que le narrateur ne comblera jamais. Dans ce second cas de figure, le comparant assume une valeur complétive tout à fait semblable aux exemples spéculaires de (1-4) analysés plus haut ; par-delà sa fonction illustrative primordiale, il laisse entrevoir un pan inédit de la vie du héros ou en éclaire des parties restées dans l'ombre, même s'il s'agit au fond d'une révélation tronquée, qui n'ouvre que sur un blanc. L'occurrence que nous présentons ci-dessous réalise le seul cas recensé de prolepse complétive intégrée à une comparaison et convoque un contenu narratif sur lequel nous nous sommes déjà penchée dans nos analyses précédentes :

(24) Seulement je sentais que ce n'était pas la phrase qui était mal faite, mais moi pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout. Je reprenais mon élan, m'aidais des pieds et des mains pour arriver à l'endroit d'où je verrais les rapports nouveaux entre les choses. Chaque fois, parvenu à peu près à la moitié de la phrase, je retombais **comme plus tard au régiment, dans l'exercice appelé portique.** (II, *CG*, 623)

Ainsi qu'il arrivait déjà dans l'exemple (4), où la référence au régiment restait interne à la diégèse et se rattachait au vécu du héros de par le déterminant possessif « mon », qui actualisait le substantif « régiment »²⁴³, cette occurrence convoque à nouveau les souvenirs, au demeurant très lacunaires, du service militaire du protagoniste ; ces souvenirs appartiennent, évidemment, au passé de l'instance narrative, qui « tient en cercle le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (I, *CS*, 5) dans sa vision unifiante, mais que le récit, par le truchement de l'analogie proleptique, projette dans une époque future de l'histoire du héros, qui, à ce moment de sa vie, découvre le nouvel écrivain et s'apprête à franchir le seuil doré du Faubourg Saint-Germain²⁴⁴. Le marqueur linguistique qui signale le décalage énonciatif et met en place cette illusion de postériorité, en assurant également l'ancrage du comparant dans l'univers romanesque, est le syntagme adverbial « plus tard » : c'est un déclencheur de prolepse qui « circonscrit un cadre diégétique depuis l'extérieur

Côté de Guermantes, à une très grande distance de l'épilogue qui est anticipé : « J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que ne se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. » (II, *CG*, 691).

²⁴³ Voir *supra*, p. 595-596.

²⁴⁴ Comme la prolepse situe le service militaire dans une époque ultérieure par rapport au « présent » de l'histoire, on pourrait tenter de dater l'âge du héros, mais de telles spéculations aboutissent vite à des conclusions incongrues, car – l'âge pour s'engager étant fixée à 18 ans à la fin du XIXe siècle – on devrait en déduire que le héros a moins de 18 ans au moment de son initiation mondaine, ce qui paraît assez improbable.

du récit »²⁴⁵ et que l'on rencontre assez souvent sous la plume de Proust, notamment dans des formules de transition introduites par un *comme* de conformité, dont le rôle est de retarder stratégiquement l'explication d'un événement mentionné de façon incidente²⁴⁶. De même que les adverbes déictiques *jadis*, *autrefois* ou la locution *au temps de* signalaient la rupture chronologique et contribuaient à exprimer l'antériorité du comparant par rapport à la position temporelle atteinte par le récit, mais ne fournissaient aucun renseignement précis relativement à l'époque ressaisie par l'analepse, le futur indiqué par « plus tard » apparaît indéterminé, sans attaches. Ses contours sont d'ailleurs destinés à rester flous, puisque, comme on sait, le fragment d'avenir évoqué ici demeure non avenu : jamais l'on ne verra le héros partir pour le régiment, aux prises avec la vie de caserne, et à aucun moment l'on n'apprendra davantage sur cette parenthèse militaire, sinon qu'elle a constitué une étape dans l'itinéraire existentiel du protagoniste, ce qui nous ont révélé aussi les deux anachronies complétives.

Il nous semble, en outre, que l'explicitation du décalage temporel et du caractère postérieur de l'événement soit ici quelque peu atténuée par la syntaxe elliptique de la structure comparative, qui se réduit à deux comparants circonstanciels porteurs du contenu informatif, alors que les constituants essentiels de la phrase, soit le verbe et son sujet, font l'objet d'un gommage. Bien que l'ellipse soit motivée au premier chef par l'exigence d'éviter toute redondance, la sous-spécification du verbe « retomber » rend moins flagrant le contraste entre la rétrospection opérée par l'imparfait narratif du segment comparé et la prospection qu'exprimerait le même prédicat conjugué au conditionnel présent ; de même, l'effacement du pronom personnel sujet, qui creuse une distance entre l'expérience racontée et son actant, s'explique selon nous par la volonté de maintenir une certaine ambiguïté, de brouiller un tant soit peu la référence personnelle directe, comme si le narrateur ne voulait pas mettre excessivement en avant la matrice individuelle d'un épisode qui ne sera plus repris par la suite.

Pour ce qui est de la fonction illustrative et des répercussions de la prolepse sur l'interprétation de l'analogie, cet exemple permet de constater que la dimension intratextuelle et anticipatrice du comparant n'a guère d'incidence sur la compréhension du rapprochement ou sur l'évaluation de sa justesse : aussi bien les lecteurs novices que les relecteurs de la *Recherche* apprennent que le narrateur a fait son service militaire à une époque qui suit de quelques années le moment évoqué par l'histoire (le héros au sortir de l'adolescence) et que l'exercice de gymnastique appelé « portique » lui était particulièrement pénible, mais ne peuvent faire appel ni à leur expérience personnelle – de nos jours, cet exercice ne fait plus partie des pratiques d'entraînement – ni à leur connaissance, actuelle ou future, du texte, puisque la scène ultérieure annoncée ici ne sera jamais racontée. Ainsi, le comparant renvoie à un épisode qui se trouve, théoriquement, à l'intérieur de la diégèse et concerne le protagoniste, mais l'époque du régiment ne figure pas dans le roman et a donc, pour le lecteur tout au moins, la valeur et l'effet illustratif d'un comparant extradiégétique. Ce mélange curieux d'actualisation et de désactualisation oblige le récepteur à mobiliser des inférences intellectuelles pour saisir que la visée ultime de la comparaison est d'illustrer une affinité audacieuse que le narrateur a pu identifier en

²⁴⁵ É. Bordas, « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », art. cit., p. 52.

²⁴⁶ Ce sont les célèbres « on verra plus tard » (répété à cinq reprises dans *Sodome et Gomorrhe*) ou « comme je l'appris plus tard » (I, CS, 30) du narrateur, qui percent à jour son omniscience masquée et renforcent le saut proleptique à travers l'emploi canonique des verbes au futur.

se tournant vers son expérience de vie : la lecture d'un écrivain original, qui sort des ornières et dont le style nouveau déconcerte, comporte un effort intellectuel pénible, une gymnastique de l'esprit aussi intense qu'un exercice physique et qui, au début, se solde par un échec.

Il apparaît donc que la référence intradiégétique ne peut agir auprès des lecteurs d'aujourd'hui – bien plus éloignés que les contemporains de Proust du profil de narrataire que la comparaison fait apparaître en filigrane²⁴⁷ – comme un facteur supplémentaire de renforcement de l'analogie, dont l'efficacité explicative se verrait légitimée par son ancrage dans des connaissances empiriques et textuelles partagées par le narrateur et par ses destinataires (ce qui se produit avec les comparants analeptiques). De plus, comme la prolepse ouvre sur un blanc du récit qui ne sera pas comblé, elle ne peut être considérée non plus comme une véritable pierre d'attente que Proust aurait posée pour exciter la curiosité des lecteurs vis-à-vis des développements ultérieurs. Quelle est donc la signification de cette annonce boiteuse, ajoutée en 1920 sur le deuxième jeu d'épreuves du *Côté de Guermantes*²⁴⁸ ? Bien que, en l'absence de renseignements sûrs, les hypothèses de l'inadvertance, ou de la piste narrative envisagée puis abandonnée ou non réalisée, ne soient pas à exclure, cette nouvelle mention du service militaire confirme l'interprétation donnée à propos de l'exemple (4) : les allusions, analeptiques ou proleptiques, à valeur complétive témoignent selon nous de la tentative, plus ou moins délibérée et aboutie de Proust, d'"infiltrer" dans le récit des bribes de sa biographie, des parcelles minuscules de souvenirs personnels – en l'occurrence, ceux de l'année passée à la caserne d'Orléans – qui n'ont pas pu être intégrés et transposés de façon plus étendue dans la fiction, mais qui refont surface dans l'espace protégé, à la fois virtuel et actuel, général et particulier, du comparant.

1.4.2 Prolepses répétitives

1.4.2.1 Prolepses répétitives explicites

L'analyse de ce premier exemple montre que, si l'on se place du côté du narrateur proustien, le mécanisme cognitif et herméneutique à l'œuvre dans les analogies à comparant proleptique ne diffère pas de celui qui est au fondement des occurrences analeptiques : l'événement ou la situation qui tiennent lieu de comparés sont interprétés à la lumière des ressemblances qu'ils entretiennent avec un comparant qui renvoie à un pan de vécu et du texte. Pour l'instance narrative, le mouvement prospectif s'inscrit toujours dans une dynamique de rétrospection, à ceci près que les matériaux du passé sont présentés d'après la perspective du héros en action, soit en sauvegardant son sentiment du futur, comme si l'avenir était encore intact devant lui et imprévisible. Un tel tour de force narratif est possible car, comme l'a bien montré Jauss, le rapport entre le héros et le narrateur demeure « *werkimmanent* », immanent et intérieur à la narration, et les deux trajectoires qui fondent la structure de la *Recherche* – de l'aval du temps retrouvé à l'amont du temps perdu, et inversement

²⁴⁷ En effet, cette comparaison fait affleurer, en creux, le profil d'un narrataire de sexe masculin, plutôt jeune, qui aurait effectué son service militaire à l'époque de Proust, et montre par-là l'émergence d'une connivence masculine qui rend la comparaison intelligible à un lecteur qui incarnerait ce narrataire virtuel, alors que pour des femmes le comparant serait bien moins évocateur. Sur le profil du narrataire de la *Recherche*, voir P.-A. Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*

²⁴⁸ Voir N.a.fr 16763, f° 47v°-48r°.

– se maintiennent toujours dans une relation de dépendance réciproque²⁴⁹. Néanmoins, les achronies narratives, et plus spécialement celles qui bouleversent la linéarité de l’histoire par des accélérations inopinées, fonctionnent comme un agent révélateur de la faille constitutive entre les deux facettes du *je* proustien ; ce décalage se répercute sur les occurrences de comparaisons intradiégétiques étudiées ici et sur leur réception de la part des lecteurs, qui nous paraît, comme nous l’anticipions plus haut, conditionnée par leur plus ou moins grande familiarité avec le roman, leur connaissance de sa structure et de sa chronologie interne.

Dans le cas précédent, ce paramètre n’entraîne guère en jeu, puisque l’anticipation concernant le service militaire du héros-narrateur n’a pas de suite et ouvre sur un futur qui reste obscur, aussi bien à une première qu’à une seconde lecture. Les exemples de prolepses répétitives que nous allons analyser plus bas – où l’on voit rétablie la relation binaire entre le segment anachronique et son homologue dans le récit premier – auront en revanche un impact différent et déploieront un éventail plus ou moins ample de significations suivant qu’on adopte la perspective du héros (qui est nécessairement celle du lecteur débutant) ou la perspective du narrateur, apanage du relecteur. Pour le premier, la valeur prospective du comparant proleptique ne s’exprime pas dans toutes ses potentialités ; même lorsque la référence intradiégétique est explicite, et les clins d’œil au futur du texte sont soulignés par des marqueurs linguistiques et/ou par l’emploi de certains toponymes ou anthroponymes évocateurs, ce que l’on perçoit à une première lecture ne va pas au-delà de la reconnaissance d’une anticipation, susceptible de créer un effet d’attente et de solliciter la curiosité. En admettant même que le lecteur enregistre le contenu anticipé par le comparant, et reconnaisse après-coup, une fois atteint l’épisode correspondant, la valeur proleptique de l’analogie, son ignorance de l’intrigue et du plan global de l’œuvre lui empêche de pénétrer la toile de convergences et de symétries que l’auteur, relayé dans la fiction par le narrateur, commence à tisser dès les premiers volumes. Seuls ceux qui relisent la *Recherche* et qui ont donc déjà vu s’étaler devant eux le vaste projet et le système d’échos qui le soutient, peuvent saisir pleinement, dans son essence de préfiguration, l’intention annonciatrice de Proust, et surtout les raisons souterraines qui la motivent ; puisqu’ils savent déjà à quel endroit du texte renvoie le saut en avant opéré par le comparant – lequel active donc, paradoxalement, leurs souvenirs de ce qui n’est pas encore là – ils sont en mesure d’identifier les tenants et les aboutissants de ce fil tendu vers l’avenir, ainsi que la fonction préparatoire des amorces qui émaillent la narration.

Comme nous l’avons fait pour les analepses, et en suivant toujours la catégorisation de Genette, nous distinguerons les prolepses répétitives explicites, où le télescopage des matériaux narratifs est exhibé et balisé à travers des indices très voyants, des prolepses répétitives implicites, « amorçages » discrets et allusions à la portée plus ou moins ample, inaccessibles aux lecteurs inexpérimentés et défiant parfois la perspicacité des « fouilleurs de détails ». Les premières, que Genette qualifie d’« annonces »²⁵⁰, se rencontrent rarement au sein d’une comparaison, ce qui rend compte de la prédilection de Proust pour le camouflage, ainsi que de sa tendance à exploiter, en la préservant, la virtualité et la généralité présumée du comparant pour mieux y glisser des renvois discrets à la fiction.

²⁴⁹ Voir H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, *op. cit.*, p. 55 sqq.

²⁵⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 111.

Nous n'avons recensé en effet que trois exemples, deux desquels situés significativement dans *Du côté de chez Swann*, volume que Proust avait décrit dans une lettre à l'éditeur Fasquelle comme étant « plein de préparations, [une] sorte d'ouverture poétique »²⁵¹ :

(25) Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte, donné **comme un talisman qui me permettrait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne** et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine. (I, CS, 140)

(26) Il [Swann] la voyait mais n'osait pas rester de peur de l'irriter en ayant l'air d'épier les plaisirs qu'elle prenait avec d'autres et qui - tandis qu'il rentrait solitaire, qu'il allait se coucher anxieux **comme je devais l'être quelques années plus tard les soirs où il viendrait dîner à la maison, à Combray** - lui semblaient illimités parce qu'il n'en avait pas vu la fin. (I, CS, 292)

En (25), la prolepse se développe dans l'expansion relative pseudo-descriptive qui prolonge le comparant nominal « un talisman » ; cette complémentation, non essentielle d'un point de vue strictement grammatical, véhicule en fait l'information principale que le narrateur entend communiquer aux lecteurs (le souhait du héros de retrouver Gilberte) et s'avère en outre indispensable pour conférer au comparant une épaisseur référentielle et pour l'ancrer dans l'univers diégétique. Malgré son enchâssement dans la comparaison, nous observons ici un emploi somme toute traditionnel de la prolepse, en tant qu'artifice romanesque au service du suspense, permettant au narrateur de formuler, ou de simuler, une prédiction sur l'avenir. Le marquage du caractère postérieur de l'action est très évident et se réalise à la fois à travers le verbe au conditionnel présent (« me permettrait »), exprimant « le futur vu à partir d'un moment du passé »²⁵², et à travers le complément de temps « un jour », qui nous transporte dans un futur nébuleux, que le narrateur proustien – en dépit de son omniscience – tient absolument à représenter comme incertain. À ce propos, le recours au modalisateur « peut-être » doit être interprété comme une astuce rhétorique convoquée pour renforcer la primauté de la perspective du héros, l'incertitude quant à la possibilité effective de se trouver à nouveau en présence de Gilberte, et, simultanément, pour feindre l'effacement du narrateur et l'imprévisibilité d'un avenir qui est en réalité déjà écrit. Cependant, le caractère patent du souhait, ainsi que l'interpolation d'un scénario futur – quoique donné pour incertain – dans une scène de première rencontre, contrastent avec les doutes (parfaitement plausibles, depuis son point de vue) de l'enfant de Combray et constituent autant de signaux éloquents, y compris pour les lecteurs ordinaires, qui n'auront pas été dupes de l'hésitation simulée par le modalisateur et auront sans doute misé sur une réalisation prochaine des désirs du héros.

La prophétie ne tarde pas, en effet, à s'exaucer, car le moment si ardemment souhaité des retrouvailles, décrit dans la scène homologue des Champs-Élysées, se situe à une distance relativement brève (pour les standards proustiens) de sa préfiguration, ce qui est pour faciliter en ce cas la reconnaissance après-coup de la prolepse. Tout comme la profération inattendue du nom de Gilberte dans les jardins parisiens déclenche chez le héros les souvenirs de la première apparition de la fillette dans le parc des Swann, et actualise le creuset de

²⁵¹ *Corr.*, t. XI, p. 257 (lettre du 28 octobre 1912).

²⁵² Voir M. Riegel et al., *Grammaire Méthodique du Français*, op. cit., p. 316.

sensations qui y est attaché²⁵³, la lecture de cette scène est censée réveiller chez les lecteurs non seulement le souvenir de son pendant, mais aussi la conscience rétrospective de l'anticipation qu'ils ont lue, d'un futur qui a été prédit et était en partie contenu dans la comparaison du nom au talisman ; les sèmes /magique/ et /propitiatoire/, inhérents à ce dernier, préfigurent en effet le registre du merveilleux qui sous-tend l'apparition de Gilberte, ainsi que le pouvoir surnaturel et symbolique attribué au nom, non pas pur outil de désignation mais sortilège qui rend possible et immédiate la présentification de la personne. Il nous semble alors que, par un effet autoréflexif, la prolepse contenue dans le comparant de notre occurrence devrait constituer pour les lecteurs ce que le nom représente pour le héros : un talisman, une amulette à garder près de nous, en réserve dans notre mémoire, nous permettant de retrouver, ou plutôt de reconnaître, le moment venu, la scène future à laquelle il renvoie et de rendre présent, de faire coexister au cœur de celle-ci le souvenir de l'épisode combraysien.

Dans cet exemple, l'annonce intégrée à la comparaison réalise l'une des configurations formelles classiques de la prolepse, la prédiction d'un avenir encore à découvrir, qualifiée par Lämmert de « *zukunfungewisse Vorausdeutung* »²⁵⁴, et sert à Proust pour tendre un fil entre deux fragments textuels jumeaux, ainsi que pour suggérer que cette première rencontre entre le héros et Gilberte n'est qu'une sorte de répétition générale, avant la véritable première des Champs-Élysées. L'occurrence (26), en revanche, nous fait monter d'un cran dans la complexité avec laquelle l'écrivain met en œuvre ces expédients de subversion de la temporalité et de l'ordre narratif, techniques romanesques usuelles mais qui, intégrées à la "machine" proustienne, prennent des proportions et des significations inédites. Cette comparaison fournit un témoignage emblématique des interférences et des chevauchements que la disjonction des voix narratives provoque entre le plan de l'histoire et le plan du récit, et donne à voir également les stratifications temporelles et mémorielles qui s'agglutinent dans une narration où les télescopes de l'analogie priment volontiers sur la chronologie linéaire, où le passé, le présent et l'avenir ne cessent de se superposer, dans un tourbillon confondant qui réserve des surprises, y compris aux lecteurs les plus experts.

Si l'on se tient aux données linguistiques, le comparant de (26) réalise, à première vue, une prolepse en pleine règle. Le marquage de la postériorité est explicite, assuré par le complément circonstanciel « quelques années plus tard », qui projette dans un futur relativement proche le surgissement, chez le héros-narrateur, du sentiment d'anxiété qui le rapproche de Swann et motive l'analogie, ainsi que par l'agencement des temps verbaux. Le verbe *venir* de la relative explicative enchâssée dans la subordonnée introduite par *comme* est conjugué au conditionnel présent (« où il viendrait »), alors que le semi-auxiliaire *devoir* figure à l'imparfait, qui est employé ici, comme le souligne Bordas, non seulement « en rappel de l'univers diégétique, mais aussi du fait de [sa] valeur de modalisation notoire et évidente »²⁵⁵, désignant clairement la présence du narrateur et

²⁵³ Voir, I, CS, 387. La conglomération synesthésique qui donne au signifiant du nom propre son sens unique, conservé par la mémoire de l'enfant, a été étudiée par G. Henrot dans son article « L'architexture du signe proustien », *Marcel Proust 4. Proust au tournant des siècles*, I, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 273-291, et reprise ensuite dans son ouvrage *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu*, Champion, 2011.

²⁵⁴ C'est-à-dire une « anticipation incertaine du futur » (voir E. Lämmert, *op. cit.*, p. 176 *sq.*) N'oublions pas pourtant que chez Proust l'incertitude est toujours simulée, le narrateur fait seulement semblant de ne pas connaître la suite.

²⁵⁵ É. Bordas, « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », art. cit., p. 51.

de son « savoir absolu »²⁵⁶ dans le discours. L'intention anticipatrice de ce dernier est donc patente et, contrairement à l'exemple précédent, elle est exhibée sans aucune réserve ou précaution, puisque dans *Un amour de Swann*, section d'où est tirée notre citation, le récit à la troisième personne suspend le dédoublement entre héros et narrateur, ainsi que l'exigence d'adhérer à la perspective limitée du premier. L'emploi du verbe *devoir* à l'imparfait indique donc que l'avenir esquissé dans le comparant est certain et avvenu, car l'annonce est proférée par le narrateur depuis son point de vue, qui embrasse d'un seul regard totalisant la trajectoire de Swann et la sienne propre, et identifie par le même coup dans l'angoisse qui accable le personnage – qu'il cherche à comprendre et à représenter à travers un équivalent analogique – les mêmes affres, le même sentiment d'abandon et d'exclusion germés dans les soirs lointains de Combray.

Une fois de plus, la prospection a lieu au sein d'un mouvement concomitant de rétrospection, car le narrateur, aux prises (dans la fiction) avec le récit de Swann, reconnaît en lui-même, dans la masse d'émotions qui constituent son vécu, l'équivalent capable de rendre intelligible, à lui-même et aux lecteurs, le trouble de l'amant jaloux d'Odette. Cependant, le choix d'évoquer l'épisode du drame du coucher sous un angle prospectif, comme s'il n'avait pas encore eu lieu, a de quoi surprendre, d'autant plus que la prolepse n'est pas motivée, nous l'avons dit, par la nécessité de préserver le point de vue du héros, qui vit sans savoir ce que l'avenir tient en réserve pour lui. D'un point de vue purement logique, cette manœuvre pourrait sembler franchement incongrue ; on serait bien en droit d'avancer des doutes quant à l'efficacité explicative et au potentiel herméneutique d'un comparant dont le référent est intradiégétique, mais qui renvoie à un événement qui n'a pas encore été raconté, et qui donc ne trouve pas d'échos immédiats dans la mémoire et dans l'imagination des lecteurs²⁵⁷. En réalité, plutôt qu'à un manque de logique ou à une bizarrerie de Proust, cet exemple nous met en présence d'un surcroît de logique, d'un souci presque maniaque de rigueur et de respect de la vraisemblance, qui a pour conséquence un jeu périlleux, mais parfaitement maîtrisé, avec les temps et les niveaux narratifs. Du point de vue de l'ordre diégétique et de la chronologie interne à l'histoire, la prolepse est parfaitement congrue et justifiée, car le narrateur a placé d'emblée l'évocation de l'amour de Swann dans le régime du souvenir et a précisé que les événements remontent à une époque qui précède sa naissance ; il est donc tout à fait logique que l'angoisse vespérale liée à l'attente du baiser maternel, et causée d'ailleurs par les visites de Swann à Combray, soit convoquée sous forme d'anticipation, car, au temps où se déroule l'histoire d'« Un amour de Swann », ce sentiment appartient bel et bien au futur, le héros n'étant même pas né.

En même temps, il est avéré que cette comparaison ne suscite chez les lecteurs aucun sentiment de suspens ou de curiosité, mais plutôt une impression de déjà-lu, ainsi que la perception d'un clin d'œil complice que le narrateur adresse à leur attention, comme s'il les invitait non pas à s'imaginer l'avenir mais à se souvenir d'un passé commun. La prolepse se tourne donc vite en son contraire, le futur annoncé ici est déjà révolu, du moment que les lecteurs avancent dans le roman en suivant l'ordre narratif, c'est-à-dire la disposition successive des événements dans le récit ; pour eux, donc, ce comparant fonctionne tout à fait comme un rappel, car le drame du coucher précède, dans la suite des sections, l'histoire de Swann, et active ainsi leur mémoire

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ C'est, par ailleurs, le risque propre à toutes sortes de prolepses analogiques, que nous avons souligné quelques pages plus haut, voir *supra*, p. 659.

du texte. De la sorte, ce qui dans la chronologie fictive de la *Recherche*, et eu égard au statut analeptique particulier d'« Un amour de Swann », se configure comme une annonce, agit de manière rétroactive chez les lecteurs et constitue de fait une analepse au niveau du récit.

Ce mélange déconcertant de rétrospection et de prospection, enchevêtrant dans une “simple” comparaison deux personnages, deux portions de temps, de lieu et de texte, vise naturellement à consolider la symétrie entre le héros et son double, ainsi qu'à affirmer la centralité du drame du coucher en tant qu'épisode primordial, révélateur du soubassement d'angoisse, lié à la peur de l'abandon, qui fonde les assises de l'amour chez Proust. Si, en feignant de faire un bond en avant, comme le voudrait la prolepse, l'on revient en fait en arrière, à la scène fondatrice de Combray, l'on ne sera guère étonné de tomber sur une autre anticipation, qui se rapporte à celle que nous venons d'analyser :

L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or au contraire, comme je l'appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie et personne aussi bien que lui peut-être n'aurait pu me comprendre. (I, CS, 30)

L'interférence entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire se manifeste ici de façon exactement inversée : au temps de ses visites à Combray, l'angoisse de Swann relève déjà du passé, puisqu'il n'est plus, depuis longtemps, jaloux d'Odette, mais son éclaircissement est projeté dans le futur du récit (la prolepse étant explicitée par une formulation classique, à l'aide d'un *comme* de conformité) ; ici, le narrateur ne donne pas d'explications et se retranche derrière l'ignorance du héros, lequel ne connaît pas encore – comme les lecteurs, du reste – les aventures de Swann. Ce qui est donc chronologiquement antérieur dans l'histoire (la souffrance de Swann) est, en même temps, postérieur dans le récit, en attente d'être raconté et d'être lu. Analepses et prolepses se font donc écho, des reflets du passé deviennent mirages du futur, et inversement, ce qui oblige le lecteur à jongler avec l'auteur dans ce va-et-vient confondant, qui donne aussi une idée des difficultés et des équilibres constructifs que Proust a dû maîtriser en décidant d'intercaler « Un amour de Swann », parenthèse analeptique à la troisième personne, dans le moule du récit rétrospectif à la première personne. Les recoupements et les homologies, si importants pour la charpente globale du roman, l'ont contraint à surveiller les moindres incohérences, à effectuer un remailage constant de ses filets, comme l'atteste aussi le fait que cette comparaison ana-proleptique apparaît seulement à partir du deuxième jeu d'épreuves²⁵⁸, chaînon tardif mais nécessaire pour resserrer les liens entre le héros et Swann.

Le dernier exemple de cette section consacrée aux prolepses explicites se place dans une sorte d'entre-deux, et nous servira donc de transition vers les formes implicites d'anticipation intégrée à la comparaison. Même si sa structure formelle ne remplit pas les critères linguistiques des comparants proleptiques analysés jusqu'ici, la portée très réduite de l'anachronie (quelques pages seulement séparent l'annonce de la scène qu'elle préfigure) met en évidence le statut intradiégétique et le lien étroit du comparant avec la situation personnelle du héros :

²⁵⁸ Voir N.a.fr. 16755, f° 179v°.

(27) C'étaient, dominant la mer lointaine du haut de leur dune, ou s'accommodant déjà pour la nuit au pied de collines d'un vert cru et d'une forme désobligeante, comme celle du canapé d'une chambre d'hôtel où l'on vient d'arriver, composées de quelques villas que prolongeait un terrain de tennis et quelquefois un casino dont le drapeau claquait au vent fraîchissant, évidé et anxieux [...] (II, JF, 22-23).

La diégétisation du comparant se manifeste de façon indiscutable une fois rappelé que cet extrait est prélevé du tout début de la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, au moment où le héros s'apprête à rejoindre Balbec en empruntant pour la première fois le petit chemin de fer côtier. Le passage cité relate les ruminations sombres qui accompagnent ces derniers moments du voyage, et rend compte notamment du regard préoccupé et maussade que le héros jette sur le paysage environnant, sur une côte domestiquée par l'homme, arborant partout les signes de sa présence hostile (villas, courts de tennis, casino), et sur une mer dont la réalité a vite dissipé les rêves de tempête et de nature indomptée. On remarquera toutefois que cette vision dysphorique est le résultat d'une projection déformante, du conditionnement que l'état d'âme particulier du héros exerce sur la réalité extérieure, qui se transforme en un reflet de son moi affolé, en proie à la hantise de l'inconnu qui l'assaillit à la perspective de devoir séjourner dans un lieu nouveau, ce qu'attestent aussi bien l'hypallage adjectivale attribuant au vent deux épithètes qui résument le ressenti du jeune homme (« évidé », « anxieux »), que surtout le comparant proleptique.

Nous admettons sans difficulté que celui-ci ne présente, à première vue, aucun des traits linguistiques susceptibles de véhiculer une idée de postériorité : pas de compléments de temps, pas de verbes conjugués au conditionnel présent ou exprimant une idée de futur dans le passé ; qui plus est, nous reconnaissons dans l'emploi de l'article indéfini (« une chambre d'hôtel ») et du pronom impersonnel *on* les marques usuelles de la référence générique virtuelle, qui ôtent à cette représentation tout semblant d'actualisation diégétique et accentuent au contraire son caractère abstrait. Toutefois, le narrateur a beau se retrancher derrière cette rhétorique de la distanciation, le contexte du passage n'est pas moins éloquent ; à la page précédente, il est précisé que l'esprit du héros se concentre de plus en plus sur « le lieu auquel [son] corps aurait à s'accoutumer » et qu'il cherche « à imaginer le directeur de l'hôtel de Balbec » (II, JF, 22), ce qui permet d'affirmer que notre comparant anticipe la situation dans laquelle le héros va bientôt se trouver, soit la scène de l'arrivée à l'hôtel, et préfigure surtout son effroi de coucher dans une chambre nouvelle et hostile²⁵⁹.

²⁵⁹ La peur de la chambre inconnue est l'une des constantes de la personnalité et du psychisme du héros-narrateur, comme l'atteste, entre autres, la présence d'une comparaison intradiégétique, très semblable à celle analysée ici, dans l'ouverture du roman ; même si la prolepse est implicite, le clin d'œil prospectif est facile à saisir : « rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j' avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de "chalet" où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer. » (I, CS, 9) À la différence de l'exemple (27), aucune prétention de généralité n'est avancée ici, l'expérience angoissante décrite dans le comparant est vécue à la première personne par le héros-narrateur. À cet indice de personnalisation s'oppose le subjonctif plus-que-parfait, qui fait reculer l'action dans la sphère de l'irréel, d'une hypothèse non réalisée et irréalisable ; ce mélange contribue à brouiller les pistes, et il en va de même pour la duplication par disjonction qui introduit le chalet, n'ayant pas de correspondant dans le roman, à côté de la chambre d'hôtel. Pourtant, le détail du chemin de fer, qui sera le moyen de transport emprunté par le héros et sa grand-mère pour se rendre à Balbec, constitue un autre indice parlant, quoique destiné à passer inaperçu à ce stade liminaire, qui fait ressortir la continuité entre l'enfant de Combray et l'adolescent de Balbec, tous deux effrayés par le bouleversement des habitudes et par l'idée de s'endormir dans un lieu perçu comme étranger et ennemi. Par ailleurs, la comparaison apparaît ici presque comme un prétexte, ou tout au moins comme un pur support de l'allusion proleptique, car du point de vue explicatif elle est redondante et peu informative, une chambre étant comparée à une autre chambre, unies par le fait d'être nouvelles et soustraites à l'habitude.

La valeur prospective du rapprochement entre la forme des collines observées du train et le canapé de l'hôtel ne fait guère de doute, tout comme il nous semble clair que la prolepse analogique vise ici moins à créer une symétrie ou à laisser entrevoir un futur (l'arrivée dans la chambre) qui s'annonce depuis le début du volume, et qui n'a en soi rien d'inattendu, qu'à rendre sensible le caractère éminemment projectif de l'angoisse du héros, sa capacité à actualiser par l'imagination et par l'analogie, avant même qu'elles se produisent, des situations futures dont il se sent menacé et qu'il appréhende. À ce propos, la périphrase verbale temporelle (« où l'on vient d'arriver ») est emblématique : elle exprime une idée de passé proche et saisit l'action dans l'instant qui suit immédiatement son stade final²⁶⁰, mais nous savons bien que, suivant le déroulement de l'histoire, cette action est encore à venir ; la phrase elle-même induit, dès lors, un bond en avant et produit, au niveau microtextuel, une accélération qui montre le héros en train de s'imaginer et, en quelque sorte, de vivre à l'avance, le moment si redouté, ce qui a pour contrepartie une aggravation de sa condition présente. Comme le résume Inge Crossman-Wimmers, qui a relevé l'émergence de cette angoisse proleptique dans d'autres scènes de la *Recherche*, « the boy is able to manipulate his suffering through a kind of mental superimposition of the future on the present that either alleviates or aggravates the situation. »²⁶¹

L'hypothèse que cette analogie à valeur anticipatrice ait donc pour fonction non pas de préfigurer la scène de l'arrivée dans la chambre, telle qu'elle sera décrite quelques pages plus loin, mais de montrer comment le héros se représente ce moment redouté dans son imagination hallucinatoire, et comment cette représentation façonnée par ses hantises modifie à son tour sa perception du monde extérieur, se voit confirmée aussi par la confrontation de l'annonce avec l'épisode correspondant dans le récit premier. En lisant la description de la chambre ennemie, nous sommes d'abord surprise de ne pas trouver trace du canapé dans l'énumération des objets hostiles qui la peuplent, et ce ni dans le texte définitif, ni dans les brouillons ; le regard méfiant du héros passe de la pendule – qui tient, elle, des propos « désobligeants » (I, JF, 27) – aux rideaux violets, des petites bibliothèques à vitrines à la glace, constate la hauteur angoissante du plafond, mais jamais ne s'arrête sur un canapé ou sur un objet semblable²⁶². Cela nous porte à croire que, à moins qu'il ne s'agisse d'une inadvertance de la part de Proust, ce détail, si précis dans le comparant mais absent dans la scène homologue, est à considérer comme un faux indice proleptique, glissé à dessein par l'écrivain pour mettre l'accent sur l'activité imaginative et projective du héros, qui fabrique son propre scénario angoissant et vit par anticipation le moment fatal, ou bien pour sauvegarder un semblant de généralité dans le comparant et introduire une distance, en brouillant la référence intradiégétique, sans renoncer pour autant à la rendre perceptible.

²⁶⁰ Voir la *Grammaire Méthodique du Français*, *op. cit.*, p. 253.

²⁶¹ « L'enfant réussit à manier sa souffrance à travers une sorte de surimposition mentale du futur sur le présent, qui tantôt améliore, tantôt aggrave sa situation. » (nous traduisons) I. Crossman-Wimmers, *Proust and emotion*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶² On peut penser aussi que le canapé aux formes désobligeantes fait écho à celui que le narrateur a hérité avec les autres meubles de Léonie et ensuite vendu à la maison de passe de Rachel, canapé où il avait connu les secrets de l'amour avec son ineffable petite cousine. (voir I, JF, 567-568). Par ailleurs, à la mort de Jeanne Proust, il n'est question, dans les lettres à Mme Catusse, que du canapé vert que Proust cherche à vendre, et qui fait son entrée dans la correspondance le 4 décembre 1906 (t. VI, p. 303) et revient en force en 1917 (t. XVI, p. 324, 353, 354, 361, 368) ; il semblerait alors que les *collines d'un vert cru* induisent le *canapé d'une chambre* qui apparaît aussitôt après. Voir, pour cette interprétation, L. Fraisse, *La Petite Musique du style*, *op. cit.*, « Le canapé vert », p. 216-221.

1.4.2.2 Prolepses répétitives implicites (amorces)

L'examen des comparaisons intradiégétiques que nous avons conduit dans ce chapitre, et le réseau complexe d'analepses et de prolepses qu'elles donnent à voir, auront permis de constater que les plaidoyers *pro domo* auxquels Proust se livre dans ses lettres, ainsi que les protestations acharnées en défense de sa composition rigoureuse, n'expriment pas seulement la réaction butée d'un auteur blessé dans son amour-propre ; la preuve du texte donne raison à l'accusé et montre aussi que c'est moins par goût de l'hyperbole que par une exigence de vérité que Proust va jusqu'à déclarer que dans son livre « il n'y a pas un détail qui n'en amorce un autre, dans le même volume ou dans les volumes suivants. »²⁶³ Le mot « amorce » est très significatif et nous en dit long sur la préméditation qui sous-tend le projet proustien, ainsi que sur la conscience critique de l'écrivain vis-à-vis de son travail. À ce même terme, employé dans sa forme nominale, aura recours bien plus tard Gérard Genette pour désigner la sous-catégorie des prolepses répétitives implicites, pendant *incognito* des annonces explicites, où l'on déniche ces préparations si chères à Proust, qu'il élabore, surtout dans les premiers volumes, afin d'asseoir sur une base solide, mais invisible, les développements futurs de l'intrigue.

Suivant un principe de structuration que l'on pourrait qualifier de synecdochique – les règles d'agencement des parties qui vont composer le tout régissent également l'organisation des parcelles plus petites (phrases, paragraphes) au sein de ces parties – l'expédient de l'amorce est convoqué aussi bien au niveau macrotextuel qu'au niveau microtextuel. Dans le premier cas, il s'agit surtout de scènes énigmatiques, interpolées de façon quelque peu abrupte, sans explications, dans un contexte avec qui elle ne paraissent entretenir aucun rapport, et dont le potentiel romanesque (que l'on suppose parfois) ne se dévoilera que longtemps après : l'apparition de la Dame en rose chez l'oncle Adolphe, le geste « indécent » de Gilberte dans le parc de Tansonville, ou encore l'épisode sadique de Montjouvain²⁶⁴. Mais on peut reconnaître aussi un statut d'amorce macrotextuelle à des aspects inexplicables du comportement ou des paroles de certains personnages, par exemple l'étrange contenance du baron de Charlus lors de sa première apparition à Balbec, ou l'alternance de violence et de douceur dans sa dispute terrible avec le héros²⁶⁵, autant de perches qui ne prendront tout leur sens qu'une fois (déc-)ouverte la boîte de Pandore de l'inversion sexuelle.

Sur le plan microtextuel, en revanche, les clins d'œil anticipateurs trouvent une configuration formelle idéale dans des comparaisons qui semblent, *a priori*, confronter la situation comparée actualisée à un comparant virtuel et abstrait, renvoyant à une expérience commune ou à un savoir extradiscursif, mais où la désactualisation du repère s'avère en fait simulée, et permet d'insérer, sans l'exhiber, une référence allusive, d'ordre proleptique, à la diégèse et à l'œuvre. Le comparant ouvre ainsi subrepticement des perspectives sur le futur du récit et dessine à l'avance certaines de ses issues, ponctuelles ou plus amples ; l'amorce peut concerner en effet des thèmes ou des motifs dont la valeur structurante et l'importance pour le message esthétique du roman ne se dévoilent pleinement qu'une fois atteint l'épilogue de la dernière matinée, ou bien peut porter sur des épisodes précis, en attente d'être racontés, et que l'interprète-relecteur peut identifier à l'aide de quelques indices lexicaux, ou d'échos qu'éveille la représentation-repère. Pour ce qui est de leur

²⁶³ *Corr.*, t. XIX, p. 519.

²⁶⁴ Voir respectivement I, *CS*, 75, 139-140, 158.

²⁶⁵ Voir II, *JF*, 110 et II, *CG*, 842-849.

fonctionnement et de leur dépistage au sein de l'analogie, ces allusions intradiégétiques proleptiques ne diffèrent guère des rappels implicites que nous avons traités plus haut, à ceci près que, naturellement, elles sont orientées non plus vers le passé, vers les matériaux textuels déjà écrits, mais vers l'avenir, vers les matériaux à écrire et à lire, d'où l'impossibilité presque totale de les reconnaître lors de la première lecture et le paradoxe, déjà relevé, d'une prospection qui ne s'avère telle que dans le cadre d'une rétrospection, d'une connaissance (et d'une mémoire) du texte déjà acquise.

Nous aurons donc soin de distinguer les occurrences où le comparant reflète et anticipe un point d'esthétique, ou une loi dont le roman, dans son ensemble, livre la démonstration, de celles focalisées sur des scènes ponctuelles situées dans les volumes ultérieurs, en ayant naturellement conscience que cette répartition n'est jamais étanche, puisque chez Proust chaque fragment narratif est susceptible d'abriter une signification plus profonde, qui transcende sa valeur romanesque première. Au premier groupe appartient l'exemple ci-après, situé dans les toutes premières pages de la *Recherche*, où la comparaison est convoquée pour illustrer les élans du dormeur éveillé qui voudrait se lancer à la poursuite de la femme entrevue dans son rêve :

(28) Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. (I, CS, 5)

Les moyens linguistiques auxquels Proust recourt pour camoufler la valeur intradiégétique de la comparaison nous sont désormais familiers. Le retour au présent achronique dans le comparant phrastique indique que l'explication du processus psychique qui se déclenche chez le dormeur éveillé, et qui fait que tous ses élans agissants se concentrent pendant un instant sur la poursuite de la femme rêvée, fait appel à un phénomène notoire et collectif, dont la généralité est affirmée à travers l'emploi du pronom démonstratif *ceux*. Celui-ci, suivi par une relative restrictive à valeur spécifiante, marque le passage du singulier (le *je* du dormeur dans le comparé) au pluriel (« ceux qui ») et établit une classe discursive d'ampleur indéfinie, à laquelle le rêveur se trouve assimilé par l'entremise de l'analogie, dans un mouvement d'inclusion qui vise à fondre le particulier dans le général. Tout connaisseur de l'œuvre de Proust constate pourtant que cette généralité est, de toute évidence, bien restreinte, et que la sous-catégorie construite par le comparant risque fort de ne compter qu'un seul membre, ou d'avoir pour le moins le héros-narrateur de la *Recherche* comme représentant exemplaire, ce dont ne peuvent se douter, en revanche, les lecteurs qui viennent de commencer le roman. Si, à ces derniers, la comparaison a toutes les chances d'apparaître sibylline, sinon sentencieuse, émanant d'une autorité narrative qui a l'air de fournir pour équivalents une vérité définitive et irrécusable, c'est parce qu'ils ne savent pas encore que dans ce scénario d'illusion et désillusion, de désirs nourris par l'imagination et frustrés par le contact avec la réalité, s'énonce et s'annonce, de façon presque programmatique, une loi psychologique qui aura une influence essentielle dans l'apprentissage du protagoniste, et qui sera mise en situation plusieurs fois dans le roman.

Ce n'est qu'en progressant au fil du récit, lorsqu'ils rencontreront les premiers épisodes où est thématisée la déchirure dramatique entre l'univers des croyances et le monde réel – décalage que l'enfant de Combray perçoit distinctement en apercevant la vraie Mme de Guermantes à la messe, ou en prenant

conscience, dans la forêt de Méséglise, de l'étanchéité de la réalité extérieure vis-à-vis de ses désirs subjectifs²⁶⁶ – et lorsqu'ils liront surtout la grande démonstration du voyage à Balbec, étayant l'opposition dogmatique entre le nom et le pays, que les lecteurs pourront saisir (pourvu que leur mémoire en garde trace) la valeur prospective du comparant de l'ouverture, annonçant le côté illusoire et fallacieux des croyances, et qu'ils verront se profiler la silhouette du héros-narrateur derrière le pluriel du pronom démonstratif « ceux ».

À bien y voir, on dirait que l'écart que Proust entend creuser entre le comparant et la diégèse, à travers les indices linguistiques de distanciation, n'a pas seulement pour but de maintenir la prolepse à l'état d'amorce voilée, mais aussi de consolider le statut fictionnel atypique du « sujet intermédiaire » qui apparaît dans les premières pages du roman. Loin de viser l'intersubjectivité et de rechercher la connivence dans une généralisation inclusive, l'instance narrative s'extrait nettement du groupe circonscrit à travers le pronom démonstratif et marque de fait une séparation nette entre « ceux qui... » et lui-même, comme s'il regardait de haut, avec un mélange de commisération et de pitié, ceux qui se bercent dans l'illusion d'une réalité qui serait conforme à leurs rêves, et qu'il voulait aussi implicitement se détourner (les lecteurs experts le savent bien) de celui qu'il a été, de ses croyances erronées d'autrefois. Ainsi, pour le sujet intermédiaire de la diégèse – hypostase du héros vieilli, qui n'a pas encore fait l'expérience de la madeleine, ni appris la vérité ultime de l'art – cette allusion se configure plutôt comme un bilan, comme la synthèse extrême de toutes les leçons et les déceptions de la vie. Revenu depuis longtemps de ses plus chères illusions, détenteur d'une sagesse désabusée qui l'autorise à énoncer des vérités générales, le *je* de l'ouverture a bien connu le leurre qui consiste à s'imaginer que la réalité adhère parfaitement aux créations de nos désirs et que c'est à travers le voyage et la connaissance directe, à travers la possession physique d'un lieu ou d'une personne, voire de l'un en tant qu'émanation de l'autre²⁶⁷, qu'on peut espérer atteindre une essence qui n'est que le produit de notre croyance²⁶⁸.

Il ne reste pas moins que, par rapport au déroulement du récit, et aux lecteurs qui ont à peine franchi le seuil énigmatique de la *Recherche* et découvriront peu à peu comment la loi anticipée ici s'incarne dans le roman, le comparant laisse entrevoir un pan important de la signification de l'œuvre, et s'inscrit donc pleinement dans le cadre de ce que Lämmert appelle des « einführende Vorausdeutungen »²⁶⁹, soit ces

²⁶⁶ « [...] il ne pouvait vraisemblablement y avoir qu'une seule femme ressemblant au portrait de Mme de Guermantes, qui fût ce jour-là [...] dans cette chapelle : c'était elle ! Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n'avais jamais pris garde quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou ou d'un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. » (I, CS, 172) ; plus tard, quand le héros invoque en vain une paysanne de Méséglise à serrer dans ses bras, il admet qu'il avait cessé « de croire partagés par d'autres êtres, de croire vrais en dehors de moi les désirs que je formais pendant ces promenades et qui ne se réalisaient pas. Ils ne m'apparaissaient plus que comme les créations purement subjectives, impuissantes, illusoire de mon tempérament. » (I, CS, 157).

²⁶⁷ Le prestige de la plupart des femmes aimées ou convoitées, un temps, par le héros vient en effet de ce qu'elles incarnent, à ses yeux, l'essence d'un pays qu'il voudrait connaître (ou retrouver) : Mlle de Stermaria est l'émanation de la Bretagne, Albertine porte en elle la mer et la plage de Balbec, la paysanne s'enracine dans le terroir de Méséglise.

²⁶⁸ Le comparant proleptique établit en outre un écho symétrique avec le constat désabusé du *Temps retrouvé*, qui boucle les deux extrémités du roman et justifie l'affirmation de Proust selon laquelle le début et la fin auraient été écrits en même temps : « non seulement je savais que les pays n'étaient pas tels que leurs noms me les peignait, et il n'y avait plus guère que dans mes rêves, en dormant, qu'un lieu s'étendait devant moi fait de la pure matière, entièrement distincte, des choses communes qu'on voit, qu'on touche, et qui avait été la leur quand je me les représentais.[...] le voyage, qui ne faisait que me proposer une fois de plus l'illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même, au coin d'une certaine place, ne pouvait être le moyen que je cherchais. » (IV, TR, 455).

²⁶⁹ « anticipations introductives », voir E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, op. cit., p. 143 sqq.

anticipations “introductives” qui se situent d’ordinaire au début de la narration et donnent des renseignements préliminaires sur les personnages ou sur le cours des événements. En effet, celle qu’on a coutume de considérer comme l’ouverture du roman proustien – c’est-à-dire les toutes premières pages où l’insomniaque se souvient des différentes chambres et s’arrête pour finir à celle de l’enfance, éclairée par les projections de la lanterne magique²⁷⁰ – se distingue par son statut proleptique et sa fonction de présentation très discrète des stations principales du trajet existentiel du héros-narrateur. En se servant habilement de l’expédient des « évocations tournoyantes et confuses » qui tourbillonnent dans les souvenirs du dormeur éveillé, Proust glisse des brèves allusions à des personnages (Mme de Saint-Loup) et à des lieux (Combray, Balbec, Doncières, Tansonville, Venise) que le futur narrateur a fréquentés, et que le héros fréquentera, et qui font donc de ces pages liminaires une variante *sui generis* du proème qui inaugure les épopées homériques.

Notre comparaison intradiégétique participe donc de cette dynamique préparatoire, à la fois exhibée et cachée, et, du moment que le roman débute par un *incipit* qui ne dit pas son nom, qui défie toutes les conventions en vigueur dans le roman traditionnel et où les amorces sont prévues pour rester invisibles, nous comprenons mieux l’exigence de maintenir le comparant dans une dimension générale. Puisque le lecteur qui ouvre pour la première fois *Du côté de chez Swann* n’est pas en mesure d’identifier l’anticipation, ni de s’appuyer sur les données fictionnelles qui confortent la loi exprimée dans le comparant, l’analogie doit avoir une validité et une signification en soi, doit pouvoir être comprise indépendamment de ses implications diégétiques et sur la base d’inférences d’ordre intellectuel ; c’est à partir de celles-ci qu’on comprend, même sans connaître encore la suite, que le trait commun entre les deux situations (le dormeur qui croit retrouver la femme de son rêve et le voyageur qui visite enfin la ville désirée), réside dans le caractère illusoire, erroné, de la foi en une correspondance entre la chose imaginée et la chose réelle. Au roman, ensuite, d’étayer, à grand renfort de personnages et de situations, cette vérité cruelle que la comparaison nous révèle d’entrée de jeu et que les non-initiés à l’univers proustien doivent accepter d’abord en faisant acte de confiance.

Si par cette brèche proleptique, ouverte implicitement au moyen du comparant, Proust veut mettre l’accent sur l’insuffisance des croyances et sur la nécessité de leur dépassement, l’occurrence que nous allons illustrer ci-dessous nous montre en revanche – par l’entremise d’un repère descriptif très éloquent pour les relecteurs de la *Recherche* – la contrepartie négative de cette vérité amère, les répercussions néfastes que l’abdication de toute illusion entraîne chez le sujet, et notamment dans son interaction avec le réel. En opérant un bond en avant de plusieurs années dans la chronologie de l’histoire, et d’environ un volume et demi dans l’ordre du récit, la comparaison de (29), convoquée pour illustrer l’instant de choc et d’égarement du héros, frappé par une nouvelle attaque de jalousie, préfigure un autre moment de détresse. Le comparant esquisse une scène qui marquera le point culminant d’une crise existentielle, où la conviction de l’absence de dons littéraires et de l’inaptitude à créer n’est que la conséquence poignante, pressentie mais non exprimée par le héros-narrateur, de la disparition des croyances, de la stérilité soudaine du réel dès qu’il n’est plus le réceptacle et le support de nos illusions, mais un simple agrégat de données que l’on contemple sans joie :

²⁷⁰ Soit I, CS, 4-9.

(29) pendant ces premiers instants j'ouvrais mes mains, les regardais, faisais craquer les jointures de mes doigts, soit que l'esprit qui ne peut trouver ce qu'il cherche, pris de paresse, s'accorde de faire halte pendant un instant, où les choses les plus indifférentes lui apparaissent distinctement, comme ces pointes d'herbe des talus qu'on voit du wagon trembler au vent, quand le train s'arrête en rase campagne – immobilité qui n'est pas toujours plus féconde que celle de la bête capturée qui, paralysée par la peur ou fascinée, regarde sans bouger [...] (III, *PR*, 654)

Avant de nous interroger sur le rapport entre la prolepse et l'épisode correspondant, arrêtons-nous un instant sur la comparaison et son environnement contextuel. L'extrait est tiré de *La Prisonnière* et se situe dans le cadre de l'épisode du Trocadéro : en feuilletant le *Figaro*, le héros a découvert par hasard que l'actrice lesbienne Léa jouera dans la représentation à laquelle va assister Albertine ; le coup de cette nouvelle néfaste, tout en aiguissant à nouveau son angoisse, le plonge dans un état d'ébranlement émotionnel et de confusion qui provoque une paralysie soudaine de l'esprit, une annihilation de tout élan actif. Sous le choc, il reste un instant immobile, pressé par la nécessité impérieuse d'entraver la rencontre des deux femmes (« il fallait à tout prix empêcher qu'Albertine pût retrouver au Trocadéro les amies de Léa. Il le fallait, il fallait y réussir » *loc. cit.*) mais comme vidé, incapable d'agir et engourdi dans la contemplation aussi appliquée que stérile de ses mains.

Le comparant a donc pour mission, dans un premier temps, de donner à voir cet instant de contemplation absorbée et de fournir un exemple concret des « choses les plus indifférentes » sur lesquelles le regard se fixe sans raison et qui ne lui renvoient qu'un reflet de sa propre béance. Cependant, par-delà l'association directe entre les deux termes rapprochés (« choses les plus indifférentes » / « pointes d'herbe »), articulée d'ailleurs sur une relation d'hypéronyme à hyponyme qui donne à la comparaison une nuance d'exemplification, le rapprochement semble impliquer une ressemblance ultérieure entre les deux situations confrontées, car il suggère que l'expérience censément virtuelle de la contemplation des brins d'herbe pendant la halte du train se fait dans les mêmes conditions psychiques, et témoigne du même état de paresse, du même anéantissement de la volonté d'agir qui frappe le héros dans la scène comparée.

Or, cette implication, que n'autorise pas forcément le contenu de la description (on peut très bien regarder attentivement le paysage depuis le wagon d'un train en halte sans être accablé par l'ennui ou sans que cela signifie que notre esprit est anesthésié, incapable d'agir), ne se justifie que si l'on dépiste la dimension intradiégétique et proleptique du comparant, bien reconnaissable pour ceux qui ont déjà lu *Le Temps retrouvé*. En effet, aussi bien le déterminant démonstratif *ces* – qui donne une instruction d'identification du référent et réalise ici une exophore véritablement mémorielle, faisant appel à un savoir partagé d'ordre non pas extratextuel, mais diégétique – que surtout la présence de certains lexèmes évocateurs (« talus », « wagon », « train », « en rase campagne », « s'arrête ») renvoient subrepticement, mais sans équivoque possible, à l'épisode célèbre de l'arrêt du train qui clôt, après un blanc de plusieurs années, la section du dernier volume consacrée à la guerre et précède les revirements de la matinée Guermantes :

C'était, je me le rappelle, à un arrêt du train en pleine campagne. Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer ; « Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. [...] Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairés par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales [...] (IV, *TR*, 433-434)

La mise au jour du caractère anticipatoire de notre comparant en (29) et la projection de la scène première, quoiqu'ultérieure, du *Temps retrouvée* sur *La Prisonnière*, montrent bien que si Proust choisit cette image, parmi des milliers d'autres possibles, c'est parce qu'elle se rattache, dans son esprit, à la scène capitale du renoncement à la littérature ; parce qu'elle constitue, si l'on veut, le signifiant du signifié qu'il veut exprimer ici et qui est commun aux deux expériences : l'immobilisation de toute force créatrice, le blocage de l'esprit qui plonge le sujet dans un état de paralysie, tant physique qu'émotionnelle, qui fait que la perception, pourtant très nette, du monde extérieur, ne débouche sur aucune action, sur aucune création, que ce soit trouver un moyen pour retenir Albertine de voir Léa, ou (bien plus grave) formuler dans une page d'écriture les impressions communiquées par le paysage. C'est donc surtout par sa valeur projective et par son lien avec la scène postérieure que la comparaison prend tout son sens ici.

La confrontation de la prolepse avec son homologue montre que Proust anticipe seulement certaines données du cadre spatial qui forme l'arrière-plan de la méditation désabusée du narrateur dans le dernier volume ; il laisse de côté tous les éléments qui supportent la prise de conscience du manque de talent du protagoniste et introduit, en outre, quelques différences notables : notre comparant ne mentionne ni la rangée d'arbres auxquels le héros s'adresse dans son apostrophe, en regrettant de ne rien éprouver en les observant, ni les « petites fleurs du talus », remplacées par les pointes d'herbe. Plutôt que d'une nouvelle manœuvre de diversion, ou d'un chevauchement des nombreux avant-textes de la description²⁷¹, nous croyons que ces différences dépendent du fait que ce qui intéresse Proust à ce stade de l'intrigue est moins d'annoncer l'épisode du *Temps retrouvé* et ses implications, que de rapprocher les deux expériences à l'aune du trait commun de l'anéantissement de l'esprit ; celui-ci a pour conséquence l'anéantissement du sujet et de son élan agissant, et implique, de plus, que l'absorption totale du regard dans un détail insignifiant (car déconnecté de la conscience perceptive, non investi par elle) coïncide avec une aboulie proche de la mort, comme le suggère aussi la comparaison ultérieure avec la bête capturée.

La mise en regard des deux passages (l'amorce et son correspondant) nous permet d'avancer pour finir quelques remarques au sujet de l'entrelacs de prolepses et analepses qui soutient les effets de symétrie entre les deux scènes. Il est intéressant de noter que la prolepse de notre comparaison n'ouvre pas tout à fait sur le moment où l'événement anticipé a effectivement lieu, mais sur une remémoration de celui-ci de la part du narrateur, soit sur une analepse (explicitée par la formule antonomastique « je me rappelle ») qui évoque un souvenir remontant à son voyage de retour à Paris, après la retraite dans la nouvelle maison de santé. Autrement dit, le présent en tant que tel est occulté, englouti dans le va-et-vient entre passé et futur, et n'existe qu'à l'état de contenu mémoriel ; ce contenu fera ensuite l'objet d'une analepse bien plus joyeuse, et de tout autre envergure, déclenchée dans la bibliothèque du Prince de Guermantes par le bruit de la cuiller contre l'assiette, sensation qui fera ressurgir, dans l'éblouissement de la réminiscence involontaire, « la même rangée d'arbres qu'[il] avai[t] trouvée ennuyeuse à observer et à décrire » (IV, TR, 447). L'échec et la faillite existentielle d'autrefois, gravés à jamais dans la mémoire affective du héros-narrateur, nourrissent donc, dans un revirement typiquement proustien, l'une des épiphanies qui mènent à l'œuvre d'art. De ce fait, la valeur projective

²⁷¹ Pour les avant-textes de ce passage, voir la note du carnet I de 1908 (f°4v°-5r°) ainsi que le brouillon du cahier 58 transcrit dans l'*Esquisse XXIV* du *Temps retrouvé* (IV, 801).

implicite de notre comparant proleptique s'avère double, puisqu'il renvoie non seulement à son correspondant direct mais anticipe également, par analepse interposée, l'expérience de remémoration involontaire où ce même correspondant sera ressaisi, et retrouvé par le narrateur dans toute sa puissance ; le temps retrouvé est donc déjà présent, interpolé implicitement au sein du temps perdu.

Nous allons considérer maintenant un dyptique d'occurrences que nous avons couplées en raison de leurs nombreuses affinités. Non seulement le comparant proleptique, en préfigurant une ou plusieurs scènes du récit, dessine en même temps les contours d'un pan plus ample de l'intrigue et laisse entrevoir les développements qui nourrissent les deux volumes du "roman" d'Albertine. Qui plus est, l'anticipation convoque et entrecroise – surtout dans le second exemple – les amours du héros-narrateur et les trajectoires des deux personnages féminins qui ont le plus compté pour lui, dans un jeu de symétries, superpositions et bifurcations destiné, d'une part, à renforcer l'homologie entre les deux grands cycles amoureux, et, d'autre part, à mettre en évidence, à travers les réverbérations qui s'orchestrent dans et par l'analogie, la dynamique de réitération des schémas psychologiques qui régissent la passion, et surtout sa fin. Nos occurrences participent donc, sous un mode quelque peu hybride – mêlant, de par la référence intradiégétique implicite, l'illustration abstraite et l'incarnation romanesque –, à la vérification fictionnelle de la loi de reproductibilité au fondement des expériences amoureuses²⁷², que le narrateur énonce assez tôt et que le romancier se charge d'étayer, comme l'atteste le fait que, pour chacune de nos occurrences, la valeur d'amorce du comparant est revendiquée et révélée après-coup par Proust lui-même, soucieux de cimenter ses correspondances, y compris au niveau microtextuel.

Notre premier exemple concerne la seule Albertine, ou plutôt la jeune fille qui s'avérera être plus tard Albertine, que le héros croise un après-midi à Balbec, escortée par son institutrice et affichant une attitude qui contraste nettement avec l'effronterie propre aux acolytes de la petite bande :

(30) comme j'avais accompagné ma grand-mère tout au bout de la digue vers les falaises de Canapville, en revenant, au coin d'une des petites rues qui débouchent perpendiculairement sur la plage, nous croisâmes une jeune fille qui, tête basse *comme un animal qu'on fait rentrer malgré lui dans l'étable*, et tenant des clubs de golf, marchait devant une personne autoritaire, vraisemblablement son « anglaise », [...] (II, JF, 185)

À ce stade du roman, la « chatoyante actrice de la plage » (III, PR, 679), se détachant sur la toile de fond azurée de la mer, n'est encore que l'une des jeunes filles inaccessibles et sans nom, agglutinée dans la nébuleuse de la petite bande que le héros guette de loin, fasciné par leur inconnu et désespérant de jamais pouvoir être admis parmi elles. L'incertitude perceptive et l'impossibilité d'isoler les traits propres à chacune, de les fixer dans des contours nets, caractérise, on le sait, toute la scène de la première rencontre sur la digue²⁷³, et se retrouve

²⁷² Loi qui est valable d'ailleurs tant sur le plan existentiel que sur le plan de la création littéraire, car la répétition intrinsèque aux amours successifs du héros doit se refléter dans le roman qui les raconte, comme l'explique Proust dans cette considération à valeur métapoétique : « De sorte qu'un romancier pourrait au cours de la vie de son héros, peindre presque exactement semblables ses successives amours et donner par là l'impression non de s'imiter lui-même mais de créer, puisqu'il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve. » (II, JF, 248).

²⁷³ Voir II, JF, 150-151.

également dans le passage qui suit notre citation. Tout en constatant d'abord une ressemblance entre la fillette qui suit son institutrice et celle au polo noir et « aux yeux rieurs » de la petite bande, le héros remarque également des différences dans le visage (« la ligne de son nez était plus droite, à la base l'aile en était plus large et plus charnue » *loc. cit.*), dans le teint rose et surtout dans son attitude moins fière, presque soumise, qui le font douter de l'identité effective des deux jeunes filles ; néanmoins, la présence de certains attributs²⁷⁴ identiques, tels que le polo noir, les gants de renne et surtout la bicyclette qu'elle pousse en marchant, l'amènent à conclure qu'il ne peut s'agir d'une simple coïncidence et que la jeune inconnue doit bien être la même jeune fillette qu'il soupçonne s'appeler Mlle Simonet²⁷⁵. Cette entrevue fugace, vraie-fausse reconnaissance placée sous le sceau d'une perception fluctuante, est à retenir car – au dire même du narrateur – elle contribue à déplacer l'attention et les désirs du héros sur celle que nous savons déjà être Albertine²⁷⁶. Elle marque en effet une étape importante dans le processus de fixation des sentiments errants du héros sur celle-ci, au détriment des autres jeunes filles ; c'est une cristallisation lente, ponctué d'hésitations, mais inexorable et qui, quelque quatre-vingts pages plus loin, amènera le héros à formuler à part soi cette pensée clairvoyante, dont il ne mesure pas encore tout le poids : « c'est avec elle que j'aurais mon roman » (II, *JF*, 268).

Or, à propos de prémonitions qui s'ignorent, l'interprète, rompu aux jeux proustiens des correspondances cachées et prêt à dépister dans le plus petit détail une allusion ou un germe de futur, ne tardera pas à identifier un éclair de ce genre (intuition foudroyante du héros, ou amorce habile du narrateur) dans la comparaison citée plus haut. Comment ne pas saisir dans l'image de l'animal dompté, cédant contre son gré au vouloir de son maître, une préfiguration de la nature rebelle d'Albertine, du mélange inextricable de docilité et d'impertinence, d'obéissance et d'insoumission qui compose son caractère contradictoire et rend sa possession impossible ? Et comment ne verrait-on pas dans le détail de l'étable, lieu clos destiné aux animaux domestiqués, une annonce limpide de ce qui se déroulera dans *La Prisonnière*, de la claustration forcée que le héros imposera à la jeune fille une fois installée chez lui à Paris ?

Le risque de s'être trop laissé prendre au jeu, et d'être si absorbé par l'objet de sa quête que l'on finit par entendre partout, dans chaque phrase ou comparant, des échos intradégétiques, n'est pas à ignorer ici. On pourrait objecter que l'équivalent imagé mobilisé, dépourvu de toute actualisation, ne fait que représenter de manière concrète et intelligible, en faisant appel à des connaissances d'univers, l'attitude récalcitrante de la jeune fille réprimandée par son institutrice, et se limite à illustrer la situation contingente sans pour autant renvoyer à un futur qui, à ce stade, est en effet très éloigné et franchement improbable, vu que le héros ne connaît même pas le nom de la fillette. Ces objections seraient tout à fait acceptables si elles n'étaient pas balayées d'un seul coup par Proust lui-même. Une fois n'est pas coutume, la suite du récit vient conforter, sans

²⁷⁴ Le terme « attributs » est à entendre dans son acception de « signe distinctif conventionnel » (voir TLFi, entrée homonyme) accompagnant une figure allégorique et permettant d'identifier le vice ou la vertu qu'elle incarne ; Albertine est souvent représentée par Proust comme une figure allégorique : « bacchante à bicyclette », « muse orgiaque du golf » (II, *JF*, 228), actrice de la plage, déesse du temps, et aussi, indirectement, par le biais de la référence à Giotto, incarnation de l'infidélité (voir la scène du diabolito, II, *JF*, 241). Il est clair, en outre, que ces hésitations dans la reconnaissance de la jeune fille servent à Proust pour insister, dès les premières rencontres, sur la multiplicité d'Albertine, sur son apparence mouvante, insaisissable.

²⁷⁵ Pour la suite du passage, voir II, *JF*, 186.

²⁷⁶ « à partir de cet après-midi-là, moi, qui les jours précédents avais surtout pensée à la grande, ce fut elle aux clubs de golf, présumée être Mlle Simonet, qui recommença à me préoccuper. » (II, *JF*, 186)

équivoques possible, nos intuitions ; dans une démarche proche de l'auto-citation, l'écrivain revient, bien plus loin, sur cette comparaison et confirme rétroactivement sa valeur proleptique, non pas fortuite mais intentionnelle. Dans *Albertine disparue*, longtemps après la mort de la jeune fille, le héros-narrateur repense à cette rencontre lointaine, et se souvient surtout de son association spontanée entre l'animal traîné dans l'étable et Albertine derrière son institutrice, rapprochement qu'il interprète à présent comme un signe avant-coureur de l'avenir, une prémonition inécoutée de l'échec auquel était voué son projet de séquestration :

[ces intuitions], du reste, que j'avais eues le premier jour sur la plage, quand j'avais cru que ces jeunes filles incarnaient la frénésie du plaisir, le vice, et aussi le soir où j'avais vu l'institutrice d'Albertine faire rentrer cette fille passionnée dans la petite villa, comme on pousse dans sa cage un fauve que rien plus tard, malgré les apparences, ne pourra domestiquer, [...] (IV, AD, 189)

La comparaison du sixième volume reprend à la lettre, y compris pour ce qui est de son caractère désactualisé et faussement extratextuel, sa jumelle d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mais la différence de ton saute aux yeux, ainsi que les connotations plus sombres et violentes qui se dégagent du comparant : le substantif « animal », classème neutre, se voit remplacé ici par le terme « fauve », substitution qui met en valeur les sèmes /cruauté/, /sauvagerie/, ainsi que l'impossibilité presque biologique d'une domestication d'Albertine²⁷⁷. De même, l'étable de notre occurrence s'est transformée, par des raisons évidentes d'homogénéité isotopique, en une « cage », terme évocateur qui relie cette réécriture de la comparaison au thème de l'enfermement et de la prison (souvenons-nous, entre autres, des « inflexibles barreaux d'or » que le héros voit se dessiner en observant la fenêtre éclairée de la jeune fille²⁷⁸) qui donne son titre au premier chapitre du dyptique d'Albertine. L'échec avéré de la « mise en demeure » d'Albertine change donc la perspective du narrateur et ajuste également les verres de sa vision analogique, calibrés maintenant sur la réalité cruelle que son intuition première, à Balbec, n'avait pu qu'effleurer.

Le mouvement rétrospectif qu'opère ici le narrateur certifie donc, dans un chassé-croisé parfaitement calibré, l'intention anticipatrice de notre comparant et en dévoile surtout la double visée. À un premier degré, il s'agit en effet de projeter le futur dans le présent, d'annoncer d'une façon voilée, par le détour implicite de l'analogie, le développement ultérieur du roman, à un moment où rien ne permet de soupçonner comment vont évoluer des rapports entre les deux personnages. Plus profondément, la prolepse de (30), doublée de son pendant analeptique qui en éclaire les ressorts, a pour fonction de mettre en scène une intuition inconsciente du héros au sujet d'Albertine, un pressentiment sur sa nature qui ne se laisse formuler que par le biais d'une image et dont la valeur de vérité sera confirmée, *a posteriori*, par l'expérience vécue. L'amorce permet donc à Proust de mettre en valeur un aspect important de sa création romanesque, c'est-à-dire la portée heuristique de la scène de la première rencontre et des impressions confuses que le héros-narrateur ressent en observant un personnage qu'il ne connaît pas encore. Si, dans la plupart des cas, ces impressions vont se révéler fausses, car trop influencés par ses croyances ou par les circonstances extérieures, pour ce qui est des figures les plus

²⁷⁷ Il n'est pas à exclure que Proust emploie ici le terme « domestiquer » en pensant à son étymologie, renvoyant à la *domus*, à la maison : Albertine ne peut devenir une créature domestique car le héros n'arrive pas à la retenir à la maison, à lui faire habiter la maison, sinon comme un hôte temporaire, une présence étrangère.

²⁷⁸ Voir III, PR, 834.

ambiguës le narrateur finira par admettre ce que la prolepse semble déjà suggérer ici : tout compte fait, les seules parcelles de vérité et de certitude qu'il aura conquises à l'égard de Gilberte, de Saint-Loup et surtout d'Albertine seront celles que son instinct avait interceptées, sans pour autant les développer, lors de leur première apparition²⁷⁹.

La comparaison proleptique que nous venons de commenter préfigure donc une partie de la destinée d'Albertine, celle qui sera déterminée par la décision du héros de ramener la jeune fille avec lui à Paris et qui correspond, à peu près, au premier volet du dyptique que forment le cinquième et le sixième volume de la *Recherche*, la vie en commun et l'enfermement dans l'appartement-prison. Dans notre second exemple, en revanche, c'est plutôt l'épilogue de l'histoire d'Albertine que l'on voit se profiler discrètement dans l'empan de l'analogie, le côté descendant de la courbe passionnelle et douloureuse qui avait culminé dans la mort de la jeune fille, et qui s'éteint avec la consommation du deuil et de l'oubli :

(31) Elle [Gilberte] était pour moi **comme** une morte qu'on a longtemps pleurée, puis l'oubli est venu, et, si elle ressuscitait, elle ne pourrait plus s'insérer dans une vie qui n'est plus faite pour elle. (III, *SG*, 111)

La subordonnée comparative se compose de quatre segments qui tiennent lieu de microséquences narratives et composent un micro-récit en passe de s'autonomiser : chacune évoque de manière très synthétique un événement et, malgré les marques usuelles de généricité et le caractère déréalisé, on dirait presque désincarné, des actions, il est aisé d'identifier dans cette juxtaposition les stations successives de l'intrigue d'*Albertine disparue* ; tout se passe comme si Proust profitait de la non-référentialité apparente du comparant pour récapituler schématiquement, à la façon d'une table des matières ou des plans qu'il ébauchait dans ses cahiers de brouillons²⁸⁰, non seulement l'évolution inévitable du sentiment amoureux, mais aussi l'avenir du roman dans ses grandes lignes directrices. Derrière le fantôme de cette morte anonyme « qu'on a longtemps pleurée », se profile clairement la longue période de deuil et de souffrance qui occupe toute la première section de l'avant-dernier volume, suivie de l'avènement graduel de l'oubli (articulé analytiquement par le narrateur en trois étapes) et de l'apaisement de la douleur, dynamique dont dépend la disparition, on serait tenté de dire l'expulsion, progressive et définitive de la jeune fille du cœur, des pensées et du quotidien du héros.

Mais le scénario esquissé dans le comparant de (31) va jusqu'à annoncer les deux pics émotionnels et romanesques de l'épilogue vénitien d'*Albertine disparue*. En effet, la sous-phrase hypothétique terminale, où est envisagée la possibilité d'un retour de la défunte et décréetée l'impossibilité pour celle-ci de reprendre sa place dans la vie de l'amant, cligne de l'œil aux deux résurrections manquées d'Albertine dans le troisième chapitre. On se souviendra que l'une est provoquée par l'expédient du télégramme, où le héros croit déchiffrer la signature de sa maîtresse morte (alors qu'il s'agit, prestiges du palimpseste, de la graphie historiée de

²⁷⁹ « Et tout d'un coup je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage. [...] je les avais "ratées" [...] » (IV, TR, 269). En ce qui concerne Saint-Loup, voir surtout la description de sa première apparition au grand hôtel, où le héros devine sa nature efféminée, même s'il dira plus tard l'avoir mise (trop rapidement) sur le compte de son appartenance à la race Guermantes (voir IV, TR, 265).

²⁸⁰ Voir, à titre d'exemple, le plan de *Sodome et Gomorrhe* figurant au début du cahier 46 (f° 2r°), qu'Antoine Compagnon reproduit dans sa « Notice », III, *SG*, 1238-1239.

Gilberte²⁸¹) ; l'autre a lieu dans l'église de Saint-Marc et emprunte le patron poétique et stylistique de la réminiscence involontaire. En apercevant sur les épaules de l'une des figures du tableau de Carpaccio, *Le Patriarche de Grado*, le modèle du manteau de Fortuny que portait Albertine lors de la dernière promenade à Versailles, le héros se voit ramené en un instant à cette soirée, aux moments qui avaient précédé, sans qu'il s'en doute, la fuite de sa maîtresse, mais cette nouvelle intermittence du cœur ne réussit pas à tirer Albertine de son néant, à ouvrir « les plombs de [la] Venise intérieure » (IV, AD, 218) où le héros l'a reléguée. La résurrection ne s'accomplit pas et, au lieu d'une impression heureuse de présence et de survivance au-delà de la mort (ce qui était arrivé avec le souvenirs involontaire de la grand-mère lors du second séjour à Balbec), le héros éprouve seulement « un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie » (IV, AD, 226). Le passé a beau revivre pendant un court instant, l'amour, lui, est mort à jamais, tout comme le moi qui en a pâti si fort les joies et les peines, et rien ne pourra plus faire jouer « les gonds du cachot » qui enferme le souvenir d'Albertine loin du cœur du héros²⁸².

Or, l'aspect vraiment intéressant, et même troublant, de cette comparaison intradiégétique, n'est pas tellement que le narrateur anticipe la trajectoire que suivra son amour pour Albertine, mais que celle-ci soit préfigurée pour expliquer le changement survenu à ce stade – nous sommes au début de *Sodome et Gomorrhe*, plusieurs années se sont écoulées depuis les séances de jeux des Champs Élysées – dans les sentiments que le héros nourrit à l'égard de Gilberte. À la demande pressante de Swann de rendre visite à son ancienne amie, le héros répond en alléguant des prétextes et en renouvelant des promesses qu'il sait très bien ne pas pouvoir tenir²⁸³, car l'indifférence la plus totale et la plus sincère a désormais remplacé l'indifférence qu'il avait simulée autrefois par trop amour, tout comme un nouveau moi, étranger à Gilberte et au désir de la voir, a pris la place de celui qui espérait vainement une lettre de celle à qui il trouve maintenant ennuyeux d'écrire. La disparition de l'ancien moi du héros a donc pour conséquence inévitable la disparition de Gilberte de son existence : la mort effective de l'un a pour conséquence la mort fictive, bien avant l'heure, de l'autre.

En dépouillant les avant-textes du passage²⁸⁴, l'on s'avise en outre qu'à la suite de notre comparaison figurait initialement un développement plus long, où Proust expliquait en détail comment le héros en était venu à ne plus désirer de voir Gilberte et comment sa froideur feinte était finalement devenue réelle. L'analogie permet en revanche à l'écrivain de condenser son explication et de se détacher, quoique sans vraiment renoncer à l'ancrage diégétique, du particulier ; en juxtaposant implicitement, à travers l'amorce, les deux paraboles amoureuses (celle de Gilberte et celle d'Albertine), il affirme leur identité au-delà des différences, les rend deux manifestations complémentaires du principe général de répétition constitutif de l'amour. Cela signifie

²⁸¹ Pour l'épisode du télégramme, voir IV, AD, 220, alors que le déchiffrement correct de la signature, qui donne à voir le nom de Gilberte, se situe à la toute fin du troisième chapitre, IV, AD, 235.

²⁸² « [...] Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées, elle avait survécu à sa mort matérielle tant que ces pensées vivaient en moi ; en revanche maintenant que ces pensées étaient mortes, Albertine ne ressuscitait nullement avec son corps. [...] J'aurais été incapable de ressusciter Albertine parce que je l'étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d'alors. » IV, AD, 221-222.

²⁸³ « Aussi, ne cherchant plus qu'à me donner, vis-à-vis de Gilberte, l'air d'avoir désiré de tout mon cœur la retrouver, et d'en avoir été empêché par des circonstances dites "indépendantes de ma volonté" et qui ne se produisent en effet, au moins avec une certaine suite, que quand la volonté ne les contrecarre pas, bien loin d'accueillir avec réserve l'invitation de Swann, je ne le quittai pas qu'il ne m'eût promis d'expliquer en détail à sa fille les contretemps qui m'avaient privé, et me priveraient encore d'aller la voir. » III, SG, 111-112.

²⁸⁴ Voir notamment la variante *d* de la page 111, qui reproduit l'état ancien de la dactylographie, III, SG, 1385.

alors que les deux femmes que le héros a passionnément aimées sont condamnées à subir le même sort ; leurs parcours convergent inévitablement vers « la loi générale de l'oubli » (IV, AD, 223) et toutes deux sont promises à une mort précoce, car elles sont les victimes collatérales de la disparition du moi et de l'évanouissement l'ensemble de croyances et d'illusions qui sous-tendait le sentiment pour elles.

Toutefois, si Gilberte ne meurt que d'une mort symbolique, dans le scénario imaginaire esquissé par l'analogie, la disparition d'Albertine est, au contraire, bien réelle, mais n'a lieu de fait qu'après sa mort véritable, perpétrée non pas par la chute de cheval mais par l'oubli. La prolepse de *Sodome et Gomorrhe* laisse affleurer donc la construction en palimpseste des deux amours et des deux personnages, et ouvre une perspective sur l'avenir que le narrateur va compléter et refermer dans un mouvement égal et contraire. Comme nous l'avons déjà montré pour l'exemple (30), notre comparaison proleptique de (31) sera reprise dans *Albertine disparue* à l'intérieur d'une analepse, au moment où l'expérience avec Gilberte, et le sentiment de gêne éprouvé jadis à la perspective de la revoir, servira au narrateur de pierre de touche pour expliquer son oubli définitif d'Albertine : « Et si quand Swann m'avait demandé de revoir Gilberte cela m'avait paru l'inconfort d'accueillir une morte, pour Albertine, la mort – ou ce que j'avais cru la mort – avait fait la même œuvre que pour Gilberte la rupture prolongée » (IV, AD, 222). La boucle est bouclée, le passé et le futur sont unis, dans une superposition qui marque l'éternel retour du même et fait éclater au grand jour la stérilité du sentiment amoureux, le caractère infécond de la passion qui, par cela même, ne peut que relever du Temps perdu.

Nous voudrions conclure notre examen des prolepses implicites qui affleurent à la surface de la comparaison en nous arrêtant sur deux occurrences singulières, dont la spécificité se manifeste moins sur le plan formel, qu'en vertu du caractère involontaire, voire inconscient, de l'anticipation contenue dans le comparant²⁸⁵. Nous avons soutenu à plusieurs reprises que Proust tisse sa toile de renvois, de sauts en avant et de retours en arrière, de manière extrêmement avvertie et concertée, en veillant, si besoin, à mettre en valeur la dimension intradiégétique de certaines analogies, ainsi que le caractère prémédité de ses symétries, à travers un jeu d'échos entre prospection et rétrospection, où la valeur anticipatoire d'un comparant se voit confirmée par la reprise ultérieure de ce même comparant sous forme de rappel itératif. Les deux comparaisons que nous allons commenter plus bas semblent en revanche démentir l'idée d'une construction dogmatique conçue dès le début comme un tout préordonné. Les résonances proleptiques, que l'on entend pourtant distinctement dans le comparant, s'avèrent en réalité le produit d'une coïncidence inespérée, le résultat de ce qu'Antoine Compagnon a appelé – en reprenant les termes employés par Maurras dans son étude sur Sainte-Beuve – « la science de la bonne fortune »²⁸⁶, qui fait pendant à la science architecturale du constructeur et préside parfois

²⁸⁵ Proust ne pensait-il pas, au fond, que la perfection des symétries résidait justement dans leur caractère involontaire ? C'est ce qu'il déclare dans une lettre à Barrès (« et en même temps je me disais que c'est vraiment unique et sublime de penser qu'il y a une symétrie – involontaire, la seule parfaite, celle de la vie d'une croissance végétale – [...] » *Corr.*, t. X, p. 341) et ce qu'il fait dire à son narrateur à propos de la musique de Vinteuil : « ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être si frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre deux chefs d'œuvre distincts. » (III, *PR*, 760)

²⁸⁶ Voir A. Compagnon, « Proust, Mémoire de la littérature », dans A. Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature, Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Odile Jacob, 2009, p. 31.

« à la manière dont les choses s'organisent dans la *Recherche* »²⁸⁷. Étant donné que, comme on peut le vérifier dans les avant-textes, au moment où Proust forge les comparaisons que nous étudierons plus bas, l'avenir qu'elles amorcent n'est pas inscrit dans le projet diégétique, mais est encore proprement à-venir, insoupçonné de l'écrivain lui-même – les parcelles d'intrigue qui paraissent se profiler étant élaborées en effet à un stade ultérieur de la genèse de l'œuvre –, elles permettent de saisir l'avènement "en action" d'une « unité qui s'ignor[e], donc vitale et non logique » (III, *PR*, 667), cette même unité organique qui fait, selon Proust critique, toute la beauté des chefs-d'œuvre inachevés du XIX^e siècle.

Le pan de futur que nos comparaisons intradiégétiques préfigurent, à l'insu de leur créateur, a trait au personnage de Vinteuil et aux développements consacrés à sa musique. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur évoque, à l'aide du rapprochement explicatif cité ci-après, la découverte des livres de Bergotte et le peu d'attention que l'enfant prête d'abord au style de l'écrivain, absorbé qu'il est par l'intrigue et incapable de discerner les spécificités d'une écriture nouvelle :

(32) Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet, comme dans ces premiers moments de l'amour où on va tous les jours retrouver une femme à quelque réunion, à quelque divertissement par les agréments desquels on se croit attiré. (I, *CS*, 92-93)

Le caractère insaisissable d'un style original, qui sort des ornières creusées par l'habitude et défie les conventions littéraires en vigueur, est comparé par le narrateur à l'expérience d'un auditeur anonyme, confronté à une mélodie nouvelle qui le captive et qu'il sait déjà aimer, sans qu'il réussisse pourtant à pénétrer les raisons de son plaisir, à reconstruire, à partir de ses impressions confuses, les courbes mélodiques, les enchaînements des notes et des harmonies qui forment l'ossature du morceau et permettent de le comprendre, d'en fixer définitivement le souvenir. Le comparant résume, sous une forme générale et abstraite, une réflexion au sujet de la musique qui revient souvent sous la plume de Proust et qui met l'accent sur l'infirmité physiologique de notre esprit, incapable de repérer et de retenir les combinaisons fugitives des notes dès la première écoute. Celle-ci s'avère donc inévitablement superficielle, marquée par l'incompréhension et par l'impossibilité de traduire sous une forme arrêtée, en termes de phrases et de symétries, le « fondu » musical ; c'est seulement après plusieurs auditions que notre intellect, aidé par la mémoire, arrive enfin à dégager du flux continu des notes des structures et des groupements qui se répètent, et dont la reconnaissance ultérieure scelle enfin notre accoutumance et notre compréhension du morceau.

Cette description phénoménologique de l'audition musicale se rencontre à diverses reprises dans la *Recherche* ; elle apparaît tantôt sous forme de comparant désactualisé, à valeur générale – convoqué par exemple pour illustrer le brouillage de la perception et la désorientation du regard, qui empêchent au héros d'individualiser les jeunes filles qui composent la « tache singulière » (II, *JF*, 146) de la petite bande²⁸⁸ – tantôt

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ « et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre ; et quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) » II, *JF*, 148.

dans deux développements indépendants et homologues, consacrés à la première audition de la sonate de Vinteuil, moment que partagent, à deux époques différentes, Charles Swann et le héros²⁸⁹. L'une comme l'autre scène transposent en effet dans une situation romanesque, en le transformant en une expérience vécue par deux actants fictifs, le processus synthétisé dans le comparant abstrait de (32), soit la nature déficitaire de notre perception devant une œuvre nouvelle et l'intervention d'un mécanisme mémoriel susceptible d'intellectualiser nos impressions premières et de les convertir en souvenirs musicaux qui réapparaîtront dans les écoutes successives. Cette concomitance porte donc à croire que c'est bien l'expérience esthétique de Swann et du héros qui est anticipée discrètement dans la comparaison, et que derrière l'« air de musique » quelconque, évoqué ici à titre d'exemple, se cache en réalité une allusion à la musique de Vinteuil et à la petite phrase dont raffoleront²⁹⁰, chacun à sa manière, les deux personnages.

Cependant, au vu de la référence générique virtuelle du comparant, et au vu aussi du retour, au fil des volumes, de cette idée que la compréhension et la connaissance de la musique découlent d'un processus de mémorisation graduelle des séquences sonores, on peut tout aussi estimer que le comparant est en réalité dénué de toute fonction anticipatrice et que Proust façonne ce repère désactualisé sans vouloir pour autant amorcer la suite de son roman. Sa finalité serait alors uniquement d'énoncer une loi esthétique, une vérité générale qu'il a sans doute dégagée de sa propre expérience de mélomane et qui peut être partagée par tout un chacun, à condition qu'il ait au moins une fois écouté un air de musique. Suivant cette lecture, la diégèse ne ferait alors qu'étoffer à travers des personnages et des séquences narrativo-descriptives, un point de théorie. Quelle interprétation convient-il alors de privilégier ? Aucune des deux, ou plutôt les deux à la fois ; l'acceptation de la première n'implique nullement le rejet de la seconde, ou *vice versa*, car elles nous paraissent, de fait, coexister sans s'élider. Le dossier génétique permet en effet de constater que, même si la prolepse ne fait pas de doute ici, et même si rien n'interdit aux lecteurs experts de voir dans le comparant de (32) une référence à Vinteuil et à sa sonate, celles-ci n'ont pas été préméditées ni conçues intentionnellement par Proust, et ce pour la très simple raison que le musicien et son œuvre n'existaient pas encore lorsque notre comparaison a vu le jour.

Alors que l'invention de Vinteuil et du thème de la sonate remonte aux épreuves corrigées par Proust au cours du printemps-été 1913 (nous y reviendrons), l'analogie entre l'originalité inconnue du style de Bergotte et la non maîtrise de la mélodie nouvelle se trouve déjà dans le cahier 14, daté de 1910²⁹¹, dans un fragment où le héros se montrait plus conscient des qualités musicales du style de l'écrivain et qui sera déplacé, par souci de vraisemblance, de « Combray » au deuxième volume. Cela signifie donc que la valeur proleptique et intratextuelle de la comparaison ne découle pas d'une intention consciente de la part de Proust, qui ne peut pas soupçonner la direction que prendra trois ans plus tard sa création, mais ne se révèle pleinement qu'*a posteriori*, comme conséquence heureuse et inattendue de l'apparition du personnage de Vinteuil, actualisée non pas par la volonté du créateur mais par une intuition spontanée des récepteurs. Cette mise au point

²⁸⁹ Voir I, CS, 206 et I, JF, 520-521.

²⁹⁰ Le verbe au futur présente alors une double valeur : il est, implicitement, déclencheur de prolepse par rapport à la diégèse, et également indice du moment futur par rapport au présent achronique de l'énonciation, et du scénario fictif d'où émane le comparant.

²⁹¹ Voir I, CS, *Esquisse XLVI*, p. 788.

n'infirmes pas, à notre avis, la fonction d'amorce que le comparant assume dans le texte publié, mais en souligne seulement le caractère effectivement rétroactif, aussi bien pour les lecteurs débutants que pour Proust, qui esquisse dans cette analogie un thème futur de son roman et voit plus tard s'accomplir, de façon presque autonome, son « unité ultérieure, non factice » (III, *PR*, 667).

Cette comparaison nous met donc en présence d'un curieux « hasard objectif »²⁹² (qui n'a pourtant rien à voir avec celui des surréalistes), en vertu duquel un comparant *a priori* abstrait se découvre miroir en miniature, capable de renvoyer à des portions de texte qui sont encore à lire pour les lecteurs et encore à écrire pour l'auteur ; tour du hasard ou grâce inespérée, le phénomène se reproduit à nouveau dans une autre occurrence, où la présence de Vinteuil et de sa musique se manifestent discrètement, à la fois “avant l'heure” et après-coup, en creux de la description des aubépines de Combray.

L'importance thématique du noyau constitué par les fragments consacrés à la fleur du mois de Marie a été abondamment soulignée par la critique proustienne ; plusieurs commentateurs²⁹³ ont avancé que la transfiguration métaphorique de la fleur en jeune fille, qui sous-tend l'apparition des aubépines à l'église, constitue le premier témoignage de l'éclosion du désir érotique chez le héros et préfigure, de façon cryptée, non seulement l'apparition de Gilberte dans la haie de Tansonville, mais aussi la grande métaphore des jeunes filles en fleurs de Balbec, ainsi que le motif des femmes-fleurs wagnériennes du Faubourg Saint-Germain, en inaugurant donc une connexion symbolique stable entre la fleur (aubépine, lilas, géranium, seringas) et la sexualité. Cependant, si des analyses stylistiques et thématiques rigoureuses ont démêlé l'entrelacs poétique qui unit « l'arbuste catholique et délicieux » à la sensualité féminine, des aubépines s'irradie aussi un volet d'associations et de symétries qui a été commenté moins souvent, surtout pour ce qui a trait à son élaboration génétique : nous nous référons aux correspondances que Proust instaure, et qui s'instaurent en partie en dehors de son contrôle, à l'instar d'une germination spontanée, entre, d'un côté, Vinteuil, sa sonate et son septuor, et, de l'autre côté, le duo épine blanche/épine rose.

Dans le premier morceau descriptif, le voisinage du musicien et des aubépines, rendu explicite par la présence du vieil homme et de sa fille à l'église, n'est pas le fruit d'un hasard, mais d'une élaboration réfléchie et d'un dessein arrêté depuis longtemps dans l'esprit de Proust ; en attestent aussi bien les états primitifs de la rédaction – où Vinteuil s'appelle encore Vington et est le naturaliste de Combray auquel l'enfant demande des renseignements botaniques au sujet des aubépines²⁹⁴ – que le réseau serré de récurrences phoniques et lexicales, relevé notamment par Jean Milly²⁹⁵, qui structurent la première apparition de la fleur. Outre que par l'insistance sur certaines sonorités inscrivant en filigrane le nom du musicien dans la séquence descriptive, le parallèle se

²⁹² « Il y a là un cas évident de cette précédence de la littérature sur la vie qu'on rencontre parfois, en particulier chez Proust et dans l'histoire de la *Recherche*, une sorte de « hasard objectif » [...] » A. Compagnon, « Ce qu'on ne peut plus dire de Proust », *Littérature*, n. 88, 1992, p. 57.

²⁹³ Voir entre autres J. Milly, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, *op. cit.*, p. 97-131 ; Y. Kato, « Les Aubépines et les artistes dans *À la recherche du temps perdu* », *Gallia*, n. 34, 1994, p. 34-41 ; R. Debray-Genette, « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », *Poétique*, n. 25, 1976, repris dans *Recherches de Proust*, Seuil, 1980, p. 105-141 ; B. Brun, « Brouillons des aubépines », *Cahiers Marcel Proust 12, Études proustiennes V*, 1984, p. 215-304.

²⁹⁴ « C'était M. Vington, près de qui j'étais placé et qu'en sa qualité de naturaliste, j'avais élu pour l'interroger sur les aubépines, qui me murmura les mots d'étamine et de calice [...] », I, CS, *Esquisse LXIV* (cahier 68), p. 869.

²⁹⁵ « Phonétiquement, Vinteuil et sa fille “sortent” bien des aubépines », J. Milly, *La phrase de Proust, op. cit.*, p. 108.

voit renforcé aussi par l'agencement des paragraphes dans le texte publié : le fragment poétique sur la fleur est en effet encadré par deux mentions du musicien et de sa fille, l'une précédant l'entrée dans l'église (« Comme nous y rencontrions parfois M.Vinteuil », I, CS, 110), l'autre reprenant le fil de la narration après la "digression" descriptive et précisant que « M. Vinteuil était venu se placer avec sa fille » (I, CS, 111) à côté du héros et de sa famille.

De la sorte, Proust veille avant tout à établir une contiguïté spatiale entre le personnage et la fleur, contiguïté qu'il obtient, dans ce premier passage (I, CS, 110-111), en juxtaposant des fragments textuels, sans pour autant inscrire clairement l'association au sein du tissage isotopique, comme le prouve par exemple l'absence de toute référence musicale au niveau des nombreux comparants qui donnent à voir la nature féminine et sacrée de la fleur. En revanche, lorsque le héros retrouve les aubépines du côté de Méséglise, dans la haie du parc des Swann, et désespère de jamais pouvoir pénétrer leur essence, l'illustration de ses efforts d'observation s'appuie sur deux comparants qui semblent expliciter, quoique toujours sous couvert de généralité, la corrélation entre la fleur et la musique de Vinteuil :

(33) Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. » (I, CS, 136)

La mise en place de l'isotopie musicale se fait d'abord en sourdine, annoncée discrètement par le substantif « rythme », ainsi que par le premier comparant à valeur générique, et se précise ensuite à travers la subordonnée comparative placée en clôture de phrase, où l'on reconnaîtra aussitôt non seulement une allusion proleptique à la sonate de Vinteuil, mais aussi une résonance, allant presque jusqu'à la reprise littérale, avec le comparant intradiégétique de l'exemple (32). Sous la surface apparemment abstraite et non référentielle de ce rapprochement se nichent selon nous deux amorces, deux strates d'anticipation préfigurant la réception et l'attitude du héros et de Swann vis-à-vis de la petite phrase de la sonate. Si, d'une part, l'impossibilité de percer le secret de la mélodie renvoie à la thématique que nous avons commentée plus haut, soit la compréhension déficitaire et l'incapacité d'approfondir ses impressions lorsqu'on écoute une musique inconnue, le détail de la répétition de l'expérience esthétique fait plutôt allusion au péché d'idolâtrie de Swann, qui demande à Odette de lui rejouer sans cesse la petite phrase, air national de leur amour, sans que ce ressassement lui permette d'atteindre la signification véritable, l'essence du morceau. De la sorte, l'identification du statut diégétique et intratextuel implicite de la seconde comparaison, ainsi que de sa valeur prospective (les épisodes anticipés ici étant notamment les scènes de reproduction de la sonate entre Swann et Odette, puis la reprise de cette même scène dans leur contexte domestique ultérieur, en présence du héros), permet non seulement de tisser un lien entre deux expériences esthétiques ayant en commun l'effort (vain) de déchiffrement des impressions, mais d'actualiser aussi la présence souterraine du musicien au sein du thème des aubépines.

Ce croisement, partiellement camouflé par l'abstraction de la représentation-repère, devient flagrant dans la page successive ; le texte semble balayer toute réserve quant à l'intention de Proust d'annoncer, à plus d'un millier de page de distance, par le truchement de l'opposition entre épine blanche et épine rose et de

l'analogie qui les associe à l'exécution au piano, ou par l'orchestre, de la même œuvre musicale, la dualité de la sonate et du septuor de Vinteuil, ainsi que le principe esthétique de l'identité profonde entre les créations différentes d'un même artiste, que ce soit l'homme ou la nature. L'apparition de l'épine rose est introduite par un parallélisme à valeur retardante, prévu pour accentuer l'effet de surprise et la stupeur de l'enfant, où l'absence d'une comparaison explicite en *comme* (présente pourtant dans les avant-textes²⁹⁶) n'empêche pas pourtant de saisir les implications proleptiques de l'analogie :

Alors me donnant cette joie que nous éprouvons [...] si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; elle est jolie ! » (*loc. cit.*)

À travers l'élaboration d'un double réseau métaphorique et synesthésique, alliant le domaine de la peinture à celui de la musique, la simplicité chromatique de l'épine blanche se trouve associée à la pureté, à la linéarité monotone du piano, cependant que la couleur rose de l'autre sorte d'épine est perçue comme un signe de complexification, d'accroissement, « de plénitude profonde et synthétique »²⁹⁷, ce qui, transposé dans le registre musical, équivaut à la pluralité instrumentale de l'orchestre. Deux constellations bien définies se dégagent donc de cette analogie proportionnelle : d'une part, le bouquet de sèmes qui définit l'essence de l'aubépine, où figurent notamment les traits /blancheur/, /simplicité/, /pureté/, /piano/ ; d'autre part, le complexe sémique associé à l'épine rose, où l'on trouve les traits /couleur/, /complexité/, /désir/ /orchestre/.

L'épine rose se configure donc, en quelque sorte, comme une évolution, une reproduction semblable, mais sur un mode majeur, de l'aubépine ; son essence, comme l'a affirmé aussi Jean Milly, « est d'ordre simplement différentiel, elle réside dans sa couleur, c'est-à-dire dans son surcroît. »²⁹⁸ Or, cette interpénétration d'éléments chromatiques et musicaux, ainsi que l'attribution associative d'une couleur dominante à un timbre – le blanc au piano et le rose/rouge à la polyphonie de l'orchestre – ne préfigurent-elles pas la dichotomie qui régit la mise en rapport de la sonate de Vinteuil au septuor ? Le lien instauré ici entre l'aubépine et le piano, tout comme celui qui unit l'épine rose à l'orchestre, ne nous projette-t-il pas au cœur de la soirée Sainte-Euverte, lorsque le héros découvrira dans le « rougeoyant septuor » l'existence d'un autre paysage, d'un ciel « rose d'aurore », qui diffère de « l'aube liliale » de la « tendre, champêtre et candide sonate » (III, *PR*, 754) ?

La valeur proleptique de cette analogie complexe, inaugurée par la première comparaison rapprochant le charme secret des aubépines au charme tout aussi secret d'une mélodie, et poursuivie avec le binôme chromatique et musical que forment deux variantes d'épine, frappe donc par son évidence ; elle semble constituer un exemple remarquable de la rigueur et de la subtilité architecturale avec lesquelles Proust a agencé peu à peu les matériaux fragmentaires de son roman en une forme concertée, ainsi qu'une preuve ultérieure du rôle primordial de la comparaison dans son travail de tissage. Même les analystes les plus rompus aux jeux de

²⁹⁶ Voir, I, CS, *Esquisse LIII* (cahier 4), p. 812 : « mais c'est du côté de Garmantes que j'ai commencé à aimer l'aubépine, puis, avec une joie plus grande encore, avec une couleur de plus, l'épine rose, comme après avoir aimé un morceau au piano on l'entend à l'orchestre ; [...] ».

²⁹⁷ D. Vago, *Proust en couleur*, Champion, 2011, p. 212.

²⁹⁸ J. Milly, *La Phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 125.

prestige du texte proustien ne peuvent que rester admirés devant la trouvaille d'inscrire le personnage de Vinteuil et d'amorcer le contraste entre ses œuvres au sein de la description des aubépines ; l'on peut parier pourtant que le même sentiment d'admiration et de joie profonde a dû envahir l'écrivain en 1914, au moment de s'aviser – après avoir créé *in extremis* le personnage de Vinteuil, introduit sur les épreuves Grasset de mai-juillet 1913, et pendant que prenait corps en lui l'idée d'ajouter à la sonate d' « Un amour de Swann » une grande composition posthume du musicien – que dans la représentation des épines blanche et rose était déjà inscrite en germe, par une sorte de préscience du texte, l'antithèse entre les œuvres qu'il était en train de concevoir. L'effet proleptique que les lecteurs ressentent en lisant le passage sur les fleurs dans le premier tome est alors, encore une fois, involontaire, non prévu par Proust mais actualisé *a posteriori* par le développement de la diégèse, qui confère une épaisseur et une détermination nouvelle à une analogie conçue depuis longtemps par l'écrivain.

L'examen du dossier génétique relatif à nos deux comparaisons intradiégétiques est très instructif à ce propos. Le groupe des avant-textes sur les aubépines publiés par les éditeurs de la Pléiade, qui réunissent des brouillons appartenant au cahier 12²⁹⁹ (1909), au cahier 29³⁰⁰ (daté toujours de 1909 mais postérieur au précédent) et du cahier 14³⁰¹ (début 1910), ainsi qu'une note elliptique du carnet I, remontant à 1908-1909 (« aubépine peinte en rose comme orchestre », f. 44r°) révèlent en effet que Proust avait eu recours très tôt à une image musicale pour représenter l'enrichissement sensoriel qui se produit dans le passage du blanc au rose au sein de la même fleur, même si dans les esquisses les plus anciennes cette image est encore concurrencée par une comparaison picturale, dont le texte publié ne gardera qu'une faible trace.

Dans le cahier 12, par exemple, l'amour du héros pour l'épine blanche et la découverte de l'existence d'une épine plus complexe, car agrémentée de couleur, sont comparés à la passion exclusive d'un amateur pour un certain tableau de Watteau, à côté duquel viendrait se ranger un autre tableau, « plus beau d'être le même en étant autre » (I, CS, *Esquisse LXI*, p. 853), qui redoublerait et renouvellerait, tout en émanant d'un même élan créateur, le plaisir esthétique suscité par le premier. Cette idée d'accroissement, de puissance nouvelle découlant de la différence au sein de la répétition, est reprise ensuite dans le cahier 29, où à la comparaison picturale vient s'ajouter la double analogie proportionnelle entre les couples aubépine–piano/épine rose–orchestre, que l'on voit éclore à partir de la première, dans un mouvement d'amplification qui s'opère par association d'idées. Le contraste, qui structure la première comparaison, entre le dessin et le tableau, soit entre l'absence de couleur, l'épure de la ligne au crayon, et le système complexe, la multiplication d'éléments chromatiques du tableau, semble en effet avoir entraîné, l'enchaînement syntagmatique aidant, le glissement vers le domaine musical et l'opposition ultérieure, symétrique de la première, entre le piano et l'orchestre, auxquels sont rattachées les deux fleurs :

Enfin, comme après s'être enchanté d'un dessin qu'on voit de Watteau quand on est amoureux et qu'on préfère ce chef d'œuvre – et le peintre qui l'a fait – à tous les tableaux et à tous les peintres de l'univers, si l'on voit un Watteau différent du premier quoiqu'on sente que c'est du même artiste, mais qui nous enchante davantage encore, nous rend le plaisir qui nous donnait le dessin, comme si nous pouvions le revoir pour la première fois, mais enrichi, mais multiplié, mais enflé d'une puissance, d'une beauté d'une joie inconnue.

²⁹⁹ Voir I, CS, *Esquisse LXI*, p. 853.

³⁰⁰ *Ibid.*, *Esquisse LXII*, p. 859.

³⁰¹ *Ibid.*, *Esquisse LXIII*, p. 868.

Ainsi quand je fus bien amoureux de l'aubépine blanche, de l'aubépine simple, de l'aubépine sans couleur, de l'aubépine pour piano, alors éclatèrent un beau jour pour moi au détour d'un chemin les joies émerveillantes de l'aubépine complexe, de l'aubépine peinte, de l'aubépine pour orchestre, de l'aubépine rose. (I, CS, *Esquisse LXII*, p. 859)

Il est ainsi avéré que la connexion analogique unissant les teintes florales aux timbres musicaux, les deux épines à deux exécutions différentes d'un même morceau, est en place dès les premières ébauches de « Combray », et précède donc d'au moins trois ou quatre années la soirée du 19 avril 1913, où Proust assista ébloui à une nouvelle interprétation de la sonate pour violon et piano de Franck ; on sait que l'influence de cette audition aurait été décisive pour la naissance de Vinteuil, issu de la fusion des figures jusque-là secondaires du compositeur Berget et du naturaliste Vington, ainsi que pour la campagne de remaniements qui suivirent, entrepris dans le but d'étoffer la description de la sonate qui figurait déjà dans « Un amour de Swann »³⁰². De même, notre comparaison de (33) – où l'impénétrabilité du secret des aubépines est illustrée à l'aide d'un comparant musical censément intradiégétique, qui semble préfigurer les réflexions sur les défaillances de la compréhension humaine devant les chefs-d'œuvre et sur l'incapacité momentanée du héros de tirer au clair l'essence de la sonate de Vinteuil – figurait déjà, à peine plus longue et plus explicite, dans ce passage barré du cahier 14 :

je montais <regarder> dans ma chambre des morceaux de l'arbre que j'aimais, lui redemandant mille fois de suite de me redire le motif insaisissable et troublant de sa couleur, de son parfum, du contour de ses fleurs, comme on monte jouer dans sa chambre un air favori, tâchant de pénétrer le secret de son étrangeté jusqu'à ne plus sentir cette étrangeté même à force de le rejouer. (I, CS, *Esquisse LXIII*, p. 868)

Cette nouvelle pièce du dossier génétique de notre comparaison corrobore l'hypothèse que nous avons avancée dans le cas de l'occurrence (32), soit que la dimension anticipatrice propre aux comparants associés aux aubépines est avérée et saute aux yeux des connaisseurs de l'œuvre, mais elle ne découle pas d'un dessein préétabli du constructeur. Proust emploie à plusieurs reprises cet équivalent, qu'il devait juger particulièrement bien trouvé et adapté à des comparés différents³⁰³, pour exprimer une loi générale à propos de l'essence cachée des impressions artistiques et de la stérilité de la compulsion de répétition, typique des idolâtres comme Swann, appliquée à l'expérience esthétique, sans vouloir opérer pour autant une référence délibérée à la diégèse et au personnage de Vinteuil. Ce n'est donc qu'après coup, une fois que le musicien naît des cendres de Vington, et que dans l'atelier du fabricant se mettent en place les thèmes qui lui sont associés, que ces rapprochements

³⁰² Voir sur ce point K. Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », *Cahiers Marcel Proust* 9, *Études proustiennes* III, 1979, p. 289-347 et F. Leriche, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », *Genesis*, n. 36, 2013, disponible sur le site <http://genesis.revues.org/1153>.

³⁰³ Dans l'*Esquisse XIII* de *La Prisonnière* (cahier 73), on lit cette note de régie qui confirme notre lecture : « quand j'ai à dire dans ce chapitre, entendre qu'on ne connaît qu'au piano revêtu des couleurs de l'orchestre (et si ce n'est pas dans ce chapitre que je le mets, cela n'est pas moins utile à noter car deux ou trois fois dans le livre cette comparaison revient et les éléments nouveaux que je vais ajouter permettront de varier la comparaison <un nombre> q<quelcon>q<ue> de fois. » (III, *PR*, p. 1149) Proust est donc conscient d'avoir appliqué le même comparant à des comparés différents et de la réitération de cette comparaison à d'autres endroits du texte, ainsi que des possibilités de variation inscrites dans le couplage piano-orchestre / épine blanche- épine rose, l'élément à la fois ancien et nouveau qui s'est révélé après-coup au constructeur lui-même. Toujours est-il que cette comparaison a bien quelque chose d'obsédant, car on la retrouve aussi dans un contexte complètement différent, soit dans une esquisse pour *Le Côté de Guermantes* (cahier 41, N.a.fr. 16681, f° 64r dans la marge, puis 63v°, 65r°) où il est question d'un des amis qui viennent rendre visite aux Guermantes après dîner : « Ce grand chasseur aurait trouvé là à certains jours des battues [...] et qui lui auraient donné la même joie qu'à un artiste de voir représenter avec une orchestre un opéra qu'il n'a jamais entendu qu'au piano ».

assument toute autre signification et toute autre ampleur. La cohérence de l'imaginaire proustien est si forte qu'une seule comparaison, un parallèle (destiné probablement à une tâche purement illustrative) entre deux fleurs et deux exécutions musicales, fondé sur l'idée de différenciation et complexification transmise par la couleur, sont susceptibles de contenir, en puissance, les germes du développement futur du texte ; ils constituent en outre un exemple d'enrichissement rétroactif qui, au lieu de secouer la construction et en menacer l'équilibre – comme cela a été le cas avec l'introduction d'Albertine – contribue à sa consolidation.

L'étude de Yoshikawa consacrée à la genèse du Septuor de Vinteuil³⁰⁴ confirme indirectement nos affirmations au sujet d'une découverte après-coup, de la part de Proust, de la valeur projective latente de ces analogies musicales, et apporte la dernière touche à notre reconstruction. Le spécialiste japonais a montré que l'établissement conscient du lien intradiégétique entre les deux dyptiques, sonate/septuor et épine blanche/épine rose, s'est produit vers 1914, car il apparaît explicitement pour la première fois dans les ébauches du cahier 57. À cette époque, le septuor est encore un quatuor et il est prévu pour figurer dans la dernière soirée – puis matinée – chez la princesse de Guermantes ; dans ces premiers brouillons, Proust travaille à organiser l'opposition entre la sonate et la création posthume de Vinteuil, en insistant sur l'idée d'une évolution créatrice qui procure de nouvelles joies en alliant « les prestiges de l'analogie et de la différence », ainsi que sur le dépassement de lui-même que le musicien a accompli tout en restant fidèle à son univers, et c'est sans doute dans ce contexte que le déclic a lieu. La distinction entre l'aubépine et l'épine rose refait surface, cette fois en position de comparant, dans une comparaison à valeur analeptique, convoquée pour illustrer la joie suscitée par le mélange de nouveauté et de persistance du quatuor par rapport à la sonate ; il n'est donc pas invraisemblable que dans ce souvenir de Combray affleure aussi le souvenir de la comparaison musicale qui évoquait un piano et une orchestre jadis abstraits, et maintenant incarnés par les œuvres de Vinteuil :

Comme jadis à Combray quand ayant épuisé les joies que me donnait l'aubépine et ne voulant pas en demander à une autre fleur, je vis, dans le chemin montant de Tansonville, un centre de nouvelles joies naître pour moi d'un buisson d'épine rose, ainsi n'ayant plus de joie nouvelle à épouser dans la sonate de Vinteuil, je sentis tout d'un coup en entendant commencer le quatuor que j'éprouvais à nouveau cette joie, la même et pourtant intacte, et dévoilant à mes yeux un autre univers, semblable mais inconnu ; et la ressemblance s'achevait dans ce que le début, si différent de tout ce que je connaissais de ce quatuor, s'irradiait, flambait, de joyeuses lueurs écarlates ; c'était un morceau incarnadin, c'était la sonate en rose.³⁰⁵

La relation thématique que Proust instaure ici vient donc inscrire rétroactivement, en creux de l'analogie primitive piano/aubépine-orchestre/épine rose, le profil musical de la sonate et du septuor et ne fait qu'accentuer le potentiel proleptique insoupçonné des comparaisons du premier tome. Ainsi que le remarque Yoshikawa, cet exemple « montre que Swann achevé et publié en 1913 a été renouvelé “après coup” puisque la fonction des aubépines et de la sonate s'est révélée élargie et approfondie par l'avènement de ce quatuor vers 1914 »³⁰⁶. Cette découverte restera pourtant le seul apanage des analystes ou des lecteurs très attentifs ; comme il arrive souvent chez Proust, la comparaison analeptique du cahier 57, signe trop évident de composition et témoignage d'une construction ayant bourgeonné comme un organisme autonome – à l'insu de l'écrivain de

³⁰⁴ Voir K. Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », art. cit.

³⁰⁵ Cahier 57, N.a.fr, 16697, f°3 r°.

³⁰⁶ K. Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », art. cit., p. 301.

1913 et à la grande surprise, et satisfaction, de l'écrivain de 1914 – a été effacée dans les rédaction successives, car la référence aux aubépines de Combray ne figure pas, de façon aussi explicite, dans le passage correspondant de *La Prisonnière*, où vient finalement se placer l'audition du septuor.

Ainsi, tandis que, dans les états antérieurs du texte, le narrateur espérait puiser dans les peintures de Monet ou dans les images de Jammes la formule qui lèverait le voile sur le mystère des aubépines³⁰⁷, c'est finalement un personnage fictif, et qui n'existe pas encore, ce Vinteuil au génie incompris, qui va jouer, de manière tout à fait imprévue et inconsciente, un rôle d'intercesseur entre le héros et les fleurs aimées, tout comme celles-ci, par le biais des comparaisons qui nourrissent leur évocation, préfigurent la différenciation entre la sonate et le septuor et donnent à voir pour finir le plan d'une œuvre « où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne » (II, *CG*, 826).

1.5 Bilan sur les comparaisons intradiégétiques

Dans son intervention au colloque proustien de Cerisy-la-Salle en 1962, Jean Rousset avait mis l'accent sur l'importance des structures formelles qui charpentent la *Recherche* et qui, en tant que « points de suture du spirituel et du technique »³⁰⁸, sont également porteuses de la signification de l'œuvre. Nous ne savons pas si, au sein de ces articulations où la forme fait sens et véhicule une vision qui, tout en transcendant la technique, se matérialise en elle, le spécialiste suisse avait repéré aussi les comparaisons intradiégétiques qui jalonnent le roman proustien. Toujours est-il que ses formules résument brillamment ce que nous espérons avoir montré tout au long de nos analyses, l'essence d'un procédé figuratif qui œuvre à la fois comme artifice constructif, comme expédient formel qui perce à jour le côté « fabricant » de Proust³⁰⁹, orchestrant la *Recherche* selon une composition qui tire de « la complexité, autant que [de] la symétrie qui l'organise » ses « élément[s] de beauté »³¹⁰, et comme l'agent révélateur d'une esthétique, le lieu textuel où s'incarnent les deux thèmes primordiaux du roman, noyaux durs de la création proustienne : le Temps et la mémoire.

L'innovation que l'écrivain introduit, et qui élargit considérablement le spectre des fonctions et des tâches dévolues à la comparaison³¹¹ – non plus simple auxiliaire illustratif, outil de représentation mobilisé à des fins explicatives et argumentatives, mais tesselle importante de la création romanesque – réside dans le fait d'avoir transformé la figure en un support pour l'actualisation textuelle des anachronies narratives, ce qui se produit grâce à l'abolition de la dissymétrie référentielle qui caractérise d'ordinaire la relation entre le comparé et le comparant. À partir du moment où ce dernier n'est plus prélevé d'une sphère de connaissances

³⁰⁷ Voir I, *CS*, *Esquisse LXII*, p. 862.

³⁰⁸ J. Rousset, « Problèmes de structures » dans G. Cattai, P. Kolb (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust* [1962], Hermann, 2013, p. 194. Ces réflexions seront reprises et développées dans le chapitre de *Forme et Signification* consacré à la *Recherche*.

³⁰⁹ Queneau dira à ce propos que « Proust est avec Joyce l'un des premiers à avoir construit un roman », voir *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1966, p. 160.

³¹⁰ Note de régie du cahier 57, transcrite par les éditeurs dans l'*Esquisse LXVIII* du *Temps Retrouvé*, IV, p. 973.

³¹¹ L'attribution à la comparaison d'une fonction structurale et constructive est assurément une innovation de Proust, dans la mesure où il en fait un emploi systématique en ce sens, mais avait été également pressentie par Flaubert, qui, dans une lettre de 1853 à Louise Colet, justifie en ces termes son recours à la figure : « Ma comparaison du reste est une ficelle, elle me sert de transition et par là rentre donc dans le plan. » G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 351.

et de représentations extérieures au texte, mais s'ancre dans l'univers de référence créé par la fiction, et présente comme point de repère, à l'aune duquel clarifier la situation nouvelle qui tient lieu de comparé, une portion antérieure ou postérieure du texte lui-même, la comparaison devient une structure formelle et signifiante, capable de tisser et de consolider le système de symétries et d'oppositions, de divergences et de convergences qui confère à la *Recherche* son « ordonnance cachée »³¹².

En instaurant un rapport analogique entre deux termes qui coïncident avec deux épisodes du roman, et, simultanément, avec deux étapes de l'itinéraire existentiel de son protagoniste, réunis dans un entrelacs de ressemblances et de différences, la figure exhibe les liens plus ou moins voyants (nous avons posé pour cela la distinction préalable entre les formes explicites et implicites de renvois intradiégétiques faisant office de comparant) entre des événements, des personnages et des situations qui se font écho, se doublent et se superposent au sein de la « complexité ordonnée » (II, *CG*, 351) de la composition proustienne. Il nous semble alors que ces comparaisons *sui generis* apportent un éclairage supplémentaire aux passages de « L'Adoration perpétuelle » où le narrateur découvre en la « métaphore » – terme que nous savons désormais désigner chez Proust l'analogie en toutes ses réalisations stylistiques – le principe ontologique et esthétique régissant sa vision du monde et sa création future. Si la métaphore en vient à incarner le fondement de l'écriture et de l'œuvre littéraire, c'est aussi parce que, en associant des expériences, des espaces et des temps différents et éloignés de la vie du héros, des « objets que leur contingence laissait séparés » (*EA*, 607), elle juxtapose en même temps deux fragments textuels, et peut fonctionner dès lors, très concrètement, comme un principe de structuration narrative, le dispositif à la fois spirituel et technique présidant à l'agencement des parties du récit, ainsi que le moyen par lequel le roman peut, y compris dans sa facture, dans les aspects les plus « artisanaux » de sa fabrication, reproduire la structure foncièrement interactionnelle, c'est-à-dire métaphorique, du réel et de la vie³¹³.

Le fait que le comparant réalise une analepse ou une prolepse, et que donc l'équivalent censé éclaircir le comparé appartienne au même horizon référentiel que ce dernier, renforce en outre le caractère autarcique et l'autonomie de la fiction proustienne, susceptible, pour ainsi dire, de s'expliquer par elle-même, de puiser dans l'univers qu'elle bâtit ses propres repères, et en consolide également la composante autoréflexive. Les comparaisons intradiégétiques constituent l'un des postes d'observation privilégiés pour saisir l'autoréflexivité constitutive d'une œuvre qui implique, autant qu'elle explique, sa propre théorie, ainsi que la fonction de miroir que certaines structures formelles assument vis-à-vis des principes de fonctionnement du texte, et ce à un double égard. D'une part, le comparant fait allusion au roman conçu en tant que masse textuelle, en tant que réservoir de fragments écrits, duquel on extrait une petite parcelle dont le lecteur est censé se souvenir ; d'autre part, ces rapprochements peuvent être considérés comme la mise en œuvre stylistique de l'un des acquis essentiels de la dernière matinée, ouvrant au héros, et bientôt narrateur, les portes de la création : ce n'est pas en se situant en dehors de lui-même, en recherchant un sujet noble ou philosophique, comme le croyait l'enfant de Combray, qu'il accomplira sa vocation, car « les matériaux de l'œuvre littéraire, c'[est] [s]a vie passée »

³¹² Propos d'André Gide cités par J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 33.

³¹³ Sur la narration proustienne comme « metaphoric narration » voir I. Crossman-Wimmers, *Proust and emotion, op. cit.*, p. 137 *sqq.*

(IV, TR, 478). Dans le geste de confronter le présent au passé (même lorsque celui-ci est présenté sous les traits du futur, comme c'est le cas dans les prolepses), et de faire des matériaux gardés en réserve par notre mémoire les pierres de touche qui éclairent l'actualité, se réfléchit selon nous le postulat, d'ascendance montaignienne, que l'œuvre littéraire ne peut avoir pour sujet que le sujet, le complexe hétérogène d'impressions et de souvenirs emmagasinés en lui, souvent à son insu, et qui garantissent la permanence du moi, sa continuité profonde en dépit de la discontinuité superficielle.

En rendant ainsi visible la persistance du moi par-delà les intermittences et l'oubli, et en mettant en scène un héros-narrateur qui trouve souvent en lui-même, dans ses expériences affectives ou esthétiques, la réponse à l'interrogation posée par tel sentiment ou tel phénomène nouveau, les comparaisons intradiégétiques mettent à nu le cœur du projet proustien : raconter l'itinéraire d'apprentissage d'un jeune homme qui, à la fin de son parcours, – malgré la découverte éblouissante de l'intemporel, dévoilé par les réminiscences involontaires – comprend qu'il n'a jamais cessé de vivre dans le Temps, que son existence s'est réalisée suivant les plans différents de cette quatrième dimension et est le produit de cette puissance, qui travaille comme un grand artiste, un architecte qui crée des conjonctions imprévisibles et « tisse ses liens entre les êtres, les événements [...] les entrecroise, les redouble, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications. » (IV, TR, *Esquisse LIV.2*, p. 934) Or, puisque le but ultime de l'œuvre d'art qui voudrait raconter une vie est de reproduire ce travail, de rendre sensible « ce qui habituellement nous reste invisible » (IV, TR, 622) – l'inscription de l'homme dans le Temps et « the temporal architecture of the self »³¹⁴ – les jeux d'anticipations et de rétrospections, les télescopages et les chevauchements entre présent, passé et futur qui s'opèrent, au niveau microtextuel, à travers les comparaisons intradiégétiques, s'avèrent un expédient fondamental pour un romancier qui aspire à rendre le temps « incolore et insaisissable » (IV, TR, 608) un « temps incorporé » (IV, TR, 623), incarné non seulement par l'intrigue et par les personnages, mais aussi par le style.

En ce sens-là, toutes les analogies que nous avons analysées dans cette section, aussi bien analeptiques que proleptiques, présentent une valeur de préfiguration, dans la mesure où elles donnent à voir, bien avant les conclusions du *Temps retrouvé*, un sujet qui se saisit déjà dans le temps, qui prend conscience, sans en tirer pourtant toutes les conséquences, de l'intervalle spatio-temporel qui sépare « des régions tout opposées et distantes de [sa] mémoire » (IV, TR, *Esquisse XLI*, p. 890) et mesure ainsi le chemin parcouru. En extériorisant le temps écoulé, les comparaisons intradiégétiques contribuent dès lors à exhiber, et à pallier, une insuffisance, ou, pour le moins, le caractère partiel des réminiscences involontaires, ce dont le narrateur s'avise après avoir observé les masques grimés des invités des Guermentes ; comme elles font revivre l'instant passé « tel qu'il était au moment où il était le présent » (IV, TR, 608), les épiphanies de la mémoire faussent quelque peu la perspective, car elles suppriment l'écoulement du temps, au profit de l'intemporel, et annulent de la sorte ces changements et ces transformations qui se produisent en nous au fil des années, et dont l'œuvre d'art se doit de rendre compte.

La confrontation analogique du présent au passé qui se produit dans ces comparaisons met alors en scène le fonctionnement de cette autre mémoire, volontaire, qui selon le narrateur ne conserve de notre passé que de

³¹⁴ « L'architecture temporelle du moi », M. Bowie, *Proust among the stars*, op. cit., p. 4.

pâles instantanés ; une mémoire que l'esthétique proustienne, telle qu'elle s'énonce d'abord dans les pages de l'« Adoration perpétuelle », dévalorise et qui nous semble néanmoins remise à l'honneur par la pratique textuelle de l'auteur. S'il est vrai que la convergence du présent et du passé n'est pas déclenchée par le miracle d'une sensation commune qui se manifeste de façon fortuite, et qui ressuscite l'expérience vécue dans son intégralité, mais est le fruit d'un raisonnement, d'un acte cognitif découlant de la perception – d'abord instinctive, et aussitôt intellectualisée – d'une « similitude actuelle [qui] nous permet de tirer, ressuscités, des souvenirs morts » (III, *PR*, 653), cette mémoire n'est pas à rejeter. Au contraire, elle vient en aide de l'effort herméneutique du héros-narrateur, qui acquiert une connaissance plus pleine, intime, des événements qu'il vit, ou que d'autres personnages vivent, en se reportant à d'autres moments déjà vécus ; simultanément, elle supporte la construction fictionnelle du personnage qui, tout en allant vers l'avant, fait siennes les leçons du passé et prend de plus en plus conscience de lui-même, des constantes psychologiques et émotionnelles qui caractérisent sa personnalité. Le roman montre donc, incarnés dans un personnage fictif, la formation et le fonctionnement d'une mémoire naturelle, affective, qui retient et fixe, sous forme d'images, les éléments d'une impression, d'une émotion heureuse ou douloureuse, mais représente en même temps, en miroir, l'élaboration – en dehors du cadre fictionnel – d'une mémoire artificielle, formée par les souvenirs contextuels du lecteur³¹⁵.

Nous avons souligné, en effet, que l'opération de mise en regard, au sein de la diégèse, de deux fragments de l'existence du héros-narrateur active en parallèle la confrontation de deux portions de texte, d'épisodes situés souvent à un grand intervalle de pages, et de temps (de lecture). La compréhension de la valeur intratextuelle du comparant, ainsi que de la signification constructive de l'analepse ou de la prolepse qu'il actualise, passent donc d'abord par l'identification du contenu narratif auquel il est fait allusion, opération dont la réussite est subordonnée à la connaissance du texte (nous avons vu que la valeur proleptique de certains comparants implicites demeure inaccessible aux débutants) et aux aléas de la mémoire textuelle des lecteurs. La « large ouverture de compas » de la construction proustienne, les symétries et les correspondances que les comparaisons intradiégétiques contribuent à construire et à révéler, engagent ainsi les lecteurs dans un va-et-vient confondant entre les scènes et les volumes, les contraignent à rentoiler leurs souvenirs comme le héros « rentoile » bout à bout les vues du soleil levant dans le train de Balbec.

En ce sens-là, l'analogie, commentée plus haut, entre le sens de désorientation qu'on éprouve face à un écrivain original et l'incompréhension transitoire d'une musique nouvelle, nous paraît photographier aussi la situation du lecteur de la *Recherche*. De même que notre mémoire n'arrive à fixer les rapports et les liens qui structurent une composition musicale qu'après plusieurs écoutes, de même l'ossature voilée, symphonique, du roman proustien n'apparaît dans toute sa plénitude qu'à une nouvelle lecture ; et c'est seulement une relecture du roman qui permet, y compris aux spécialistes, d'apprécier l'épaisseur formelle et esthétique des comparaisons intradiégétiques, ainsi que leur fonction technique et mnémotechnique, leur apport dans la création et dans le dévoilement (partiel) des « lignes d'une construction qui [nous] avait d'abord paru presque tout entière noyée dans le brouillard » (III, *PR*, 874).

³¹⁵ Voir sur ce point G. Perrier, *La mémoire du lecteur*, op. cit., p. 195.

2. Une question de vision : la comparaison comme figure de la reconnaissance

2.1 Quelques considérations sur le terme « vision »

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de montrer dans quelle mesure la comparaison, loin de se réduire à un simple procédé figuratif, devient chez Proust un élément structural et joue un rôle important dans le tissage des symétries entre les différents épisodes et personnages qui structurent la charpente du roman. Elle participe, dès lors, de cette « technique » qui, bien que reléguée au second plan, voire méprisée, par Proust théoricien du style, s'avère primordiale pour Proust écrivain, ayant compris, après l'échec de *Jean Santeuil* et les années d'apprentissage ruskinien, qu'on ne devient romancier qu'en se faisant constructeur, qu'en canalisant une matière en soi fragmentaire et éparse en une forme arrêtée, elle-même chargée d'un surcroît de sens¹. Toujours est-il que, en conférant à sa célèbre maxime sur le style la structure binaire d'une épianorthose (« une question *non* de technique *mais* de vision »), où l'on simule la rétractation du premier des deux mots vedettes de la relation définitoire, Proust vise à mettre en valeur le second pôle de sa définition : le style est – d'abord et avant tout – affaire de « vision ». Mais qu'est-ce qui se cèle derrière ce terme aussi suggestif que vague ? Comment cette notion, au demeurant abstraite et peu saisissable, s'allie-t-elle à quelque chose de très concret, soit la forme de l'expression ? Et encore, interrogation cruciale pour notre étude, dans quelle mesure le procédé stylistique de la comparaison matérialiserait-il cette vision dans l'écriture ?

À l'issue des analyses stylistiques conduites au cours de la deuxième partie de notre travail, nous avons avancé que la comparaison, en tant que mode d'expression privilégié du principe métaphorique qui fonde l'esthétique et la création littéraire proustienne, est la figure par laquelle l'auteur de la *Recherche* donne à voir cette « différence qualitative » (IV, TR, 474) qu'il y a dans la façon dont le monde « apparaît » (*ibid.*) intérieurement à l'artiste et que celui-ci extériorise dans son œuvre. Autrement dit, une vision singulière qui, dans le cas de Proust, est de type analogique, car elle consiste à faire émerger des rapports inédits entre des particuliers, à « voir », c'est-à-dire à *reconnaître*, par-delà les cloisonnements et la fragmentation dans laquelle les choses et les êtres s'offrent au sujet, un tissu invisible de liens, une « essence générale » (IV, TR, 296), cachée et pour cela « précieuse ». Bien qu'en lexicographie les deux mots n'entretiennent pas un rapport de synonymie étroite, le couplage du verbe *reconnaître* et du verbe *voir* nous permet d'introduire l'idée maîtresse qui sera développée dans ce second volet de notre troisième partie, à savoir que dans l'esthétique mise en œuvre dans et par la *Recherche*, la « vision », préalable nécessaire du style et moteur de la création artistique, se configure essentiellement comme un *acte de reconnaissance*, lequel trouve dans la comparaison, quelle que soit sa configuration sémantico-syntaxique, l'un des moyens d'actualisation les plus efficaces.

Avant de mieux cerner la notion complexe de reconnaissance, qui se décline de diverses façons dans le roman proustien, nous voudrions revenir d'abord sur le concept de « vision » et sur les acceptions différentes que ce terme est susceptible d'assumer en français. Un bref détour par le dictionnaire permet de constater la nature polysémique de ce substantif, ainsi que de sa base verbale « voir », polysémie dont Proust est bien conscient et dont il tire subtilement profit au moment de formuler sa théorie de l'art, en jouant notamment sur

¹ Voir sur ce point E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci, 2016, p. 95-108.

l'opposition entre le sens propre et le sens figuré des deux termes. L'entrée homonyme du *Petit Robert* distingue en effet la vision dans son acception physiologique, définie comme la « perception du monde extérieur par les organes de la vue », ou, plus simplement, comme l'action de voir, de son acception figurée, à savoir l'image mentale ou la capacité de se représenter en esprit une réalité présente ou absente.

Lorsqu'il désigne une faculté purement organique, soit la possibilité pour l'homme d'entrer en contact avec les entités du monde par le biais des rayonnements lumineux qui traversent son œil et qui impriment sur sa rétine des formes et des couleurs indistinctes, le mot « vision » se charge chez Proust d'une connotation globalement négative. La vue est placée en effet au plus bas de la hiérarchie sensorielle et est qualifiée même de « sens trompeur » (III, SG, 512) par le narrateur, qui constate en outre, au cours de la dernière matinée du roman, que la perception visuelle nous restitue le monde, et notre propre passé, sous forme de pâles instantanés, détachés de la « racine personnelle de notre propre impression » (IV, TR, 470) et qui, dès lors, vont grossir la série de clichés qui forment notre mémoire utilitaire². Réduite à un pur et simple enregistrement de contours et de couleurs, que l'on identifie en les appariant à une image identique, déjà présente dans notre mémoire et associée à une classe conceptuelle donnée, la vision œuvre donc uniquement comme auxiliaire du processus de « contraction d'habitudes »³ et de familiarisation avec le monde environnant. De ce fait, elle s'arrête irrémédiablement à la surface de l'objet, incapable d'atteindre la réalité véritable car trop proche de l'intelligence et de la mémoire volontaire.

Dans leur fonction respective d'organe enregistreur des données extérieures et de résultat de l'acte perceptif, la vue et la vision font ainsi l'objet d'une dépréciation dans la *Recherche*, dont témoignent aussi les admissions réitérées et les nombreux dédouanements du narrateur à propos de son incapacité de voir et de son esprit d'observation déficitaire. Plusieurs épisodes du roman mettent en relief ce défaut congénital du protagoniste, qui lui attire les reproches sardoniques de Charlus⁴ et qui se manifeste dès l'enfance. Surpris par l'apparition soudaine de Gilberte, aveuglé par ses pulsions et bouleversé par le tourbillon d'émotions qu'il ressent, le héros, tout en fixant sur elle « un regard qui voudrait toucher, capturer » (I, CS, 139), se trompe sur la couleur de ses yeux, qu'il voit bleus, puisque la fillette est blonde, alors qu'en réalité ils sont noirs⁵. L'âge adulte ne saura davantage amender les défaillances d'un regard souvent distrait, incompetent ou qui, à défaut d'être aiguë par le désir ou la croyance, reste insensible aux éléments purement extérieurs d'un décor, d'un visage ou d'une robe⁶. À ce propos, la lecture du journal (fictif) de Goncourt fournit au héros la preuve

² Sur la pluralité et les niveaux de la mémoire chez Proust, voir les analyses de M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Michalon, 2007, p. 62 sqq.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ « On dirait que vous ne voyez pas. Peut-être êtes-vous atteint par une infection du nerf optique » II, CG, 850 ; « Il faut d'ailleurs que vous ayez des yeux pour ne pas voir, puisque ce chef-d'œuvre-là, vous m'avez dit que vous aviez passé deux heures devant », II, CG, 843.

⁵ « Ses yeux noirs brillaient et, comme je ne savais pas alors, ni ne l'ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n'avais pas, ainsi qu'on dit, assez « d'esprit d'observation » pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde » I, CS, 139.

⁶ Les seules exceptions, qui confirment d'ailleurs la règle, sont représentées par l'attention extrême que le héros prête aux toilettes et aux moindres gestes de Mme Swann et Mme de Guermantes (voir respectivement I, JF, 582-585, 607, 622-628 et II, CG, 358-360), attention qui s'explique par la fascination érotique et le complexe de croyances qui nourrissent le sentiment du héros vis-à-vis des deux femmes, et qui transforment leur habillement et leur élégance « une réalité donnée et poétique comme est celle du temps qu'il fait, comme est la lumière spéciale à une certaine heure. » (III, PR, 542-543)

irrécusable de son manque de prédispositions pour l'écriture, ainsi que de la vanité de la littérature ; dans ces quelques pages lues à Tansonville, il voit l'illustration flagrante de son « incapacité de regarder et d'écouter » (IV, TR, 296), puisque les raffinements et les détails amusants ou précieux concernant l'ameublement, les mets ou les conversations du salon Verdurin, que le mémorialiste a minutieusement enregistrés, ont en revanche échappé à celui qui a longtemps été un fidèle et a fréquenté assidument le petit clan.⁷

L'aveu sincère, et insisté, du narrateur relativement aux insuffisances de sa vision, entendue dans son sens premier et physiologique, suggère implicitement que, pour Proust, le fait d'avoir des yeux ne suffit pas pour voir véritablement, c'est-à-dire pour percer le mystère du monde et surtout pour créer, pour fixer les réalités qu'on aperçoit en une forme littéraire qui aille au-delà de la notation hyperréaliste et des virtuosités aussi admirables que stériles des Goncourt. Au contraire, l'exercice des facultés visuelles ne permet pas, dans la plupart des cas, d'aller au-delà du simple relevé des données extérieures, ou d'une contemplation rivée à la surface des choses et incapable de s'engager dans l'exploration des sensations que le réel éveille chez l'observateur, comme l'atteste la paralysie de l'esprit, et l'échec conséquent de l'écriture, que le narrateur vit en regardant la campagne depuis le wagon arrêté : « je savais trop quand j'ouvrais les yeux sur quelque scène de la nature, fût-ce la plus belle et que je voulais la décrire, combien ne me venaient que des mots qui m'ennuyaient moi-même. » (IV, *Esquisse XXIV*, 801).

La dévalorisation que subit, sous la plume de Proust, l'acception littérale du terme « vision », ou de son synonyme « vue », a donc aussi partie liée avec le figement, la sclérose et surtout avec un aplatissement qui témoigne du rapport détaché et passif que le sujet entretient avec l'objet sur lequel se pose son regard. Bien que la mer normande agisse comme un catalyseur d'émotions esthétiques et soit source des premiers questionnements sur une vision véritablement poétique, le héros lui-même adopte parfois, vis-à-vis des marines qu'il regarde depuis sa chambre, une attitude de collectionneur blasé digne des Verdurin⁸. Il se surprend à contempler avec indifférence l'exposition de peintures toujours changeantes (manière impressionniste, japonaise, estampes, tableaux, études) mais pareillement plates, qu'il passe en revue comme les reproductions du catalogue d'un musée, puisque sa pensée, distraite par des préoccupations prosaïques (les dîners de Rivebelle, les jeunes filles), s'avère « incapable de mettre de la profondeur derrière la couleur des choses » (II, JF, 161) et d'éclaircir l'impression de beauté qu'elles suscitent. La métaphore picturale, qui revient ici avec insistance, renforce l'idée que l'acte de vision correspond à la simple impression de formes et d'images sur la rétine et se voit donc affecté d'une valeur négative, puisqu'il réduit le monde à un spectacle qu'on contemple à distance, à une représentation extérieure et inaccessible.

Ces quelques épisodes nous paraissent emblématiques dans le cadre de notre mise au point. S'ils soulignent, d'une part, l'échec et la stérilité esthétique d'une vision entendue uniquement comme perception

⁷ Néanmoins, l'on ne peut éviter de remarquer – autre paradoxe proustien – que cette carence constitutive n'empêche pas le héros, à défaut d'être observateur, d'être voyeur et de surprendre à tout hasard des spectacles aussi inattendus que choquants, comme l'attestent les scènes célèbres de voyeurisme qui marquent les temps forts de l'intrigue romanesque, et qui ont partie liée avec la découverte d'un interdit d'ordre sexuel : la scène sadique de Montjouvain, la révélation de l'inversion dans la cour des Guermantes, la flagellation de Charlus dans *le Temps retrouvé*.

⁸ Les « vues » dont on jouit depuis La Raspelière enorgueillissent les Verdurin, qui les considèrent comme des tableaux à collectionner et réduisent ainsi le spectacle de la mer à un pur ornement, « une magnifique peinture » (III, *SG*, 297), précieuse et immobile, « justifiant [pour eux] le prix élevé auquel ils louaient La Raspelière [...] » (*loc. cit.*).

visuelle et comme acte d'enregistrement constatif, ils mettent en lumière, d'autre part, une problématique très présente dans les premiers tomes de la *Recherche*, qui a trait à la vision en ce qu'elle soulève la question de la bonne distance entre le sujet et l'objet, question qui, au début du roman, semble déboucher sur une aporie⁹. Les textes nous montrant le jeune héros qui cherche à pénétrer le secret des aubépines ou d'autres « objets herméneutiques », suivant l'expression de Jean-Pierre Richard, glanés dans les promenades de Combray, ou bien dans l'acte de contempler la mer changeante de Balbec ou la nuée des jeunes filles sur la digue, visent en effet à démontrer, de façon dogmatique, qu'une trop grande proximité d'avec l'objet entrave son appréhension et sa connaissance, car elle produit un effet d'« aveuglement »¹⁰ qui empêche d'atteindre cet au-delà de la chose que le héros sent palpiter derrière son apparence sensible. À la suite de ce constat, on est alors porté à croire que l'éloignement, et l'effort d'abstraction qui en découle, en endiguant le trop-plein de sensations éprouvées au contact de l'objet et en isolant celui-ci des éléments contingents qui l'entourent, pourraient enfin permettre au sujet de « voir » pleinement, soit de découvrir l'essence profonde de la chose. La déception du narrateur face à la mer découpée entre les feuillages, observée pendant les excursions avec Mme de Villeparisis, indique pourtant que le seul éloignement spatial et l'interposition d'une distance purement physique entre le sujet et l'objet ne donnent pas le résultat espéré. Le réel apparaît évidé, dépourvu d'épaisseur, une mince figurine sans chair, muséifié et étranger à nos impressions, comme on peut lire dans ce brouillon du cahier 57 :

ces «vues» en lesquelles nous transformons les choses que nous avons vécues et perçues à la fois avec tous nos sens et qui du même coup s'extériorisent si bien, se détachent si parfaitement de nous, se dépouillent si bien de vie que nous pouvons croire les avoir regardées seulement dans un album ou dans un musée. (IV, *Esquisse XXVI*, p. 836)

Comment sortir de cette impasse ? C'est à notre avis lors de la visite à l'atelier d'Elstir que le héros reçoit les premiers éléments de réponse et prend pleinement conscience du hiatus, à la fois tragique et riche de suites, qui existe entre deux verbes apparemment synonymes – mais presque antinomiques dans la pensée proustienne – tels que « regarder » et « voir ». Malgré le caractère intentionnel de l'action prédiquée, le premier signifie souvent chez Proust effleurer distraitemment des yeux ce qui nous entoure, alors que le second implique une plongée au-delà des données sensorielles afin de dégager une image autre que celle connue, et qui est le reflet fuyant de l'impression première, inanalysée, que la vue de l'objet a gravée en nous. Les métamorphoses observées dans les toiles du peintre instillent un doute fécond chez le héros, qui en vient plus tard à soupçonner que « toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement, que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons » et à rêver « d'organes autres que les yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels »¹¹ (II, CG, 366).

⁹ Voir sur ce point les analyses très éclairantes qu'Anne Simon livre dans le premier chapitre de son *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 23-44.

¹⁰ « Le proche fait le jeu d'un aveuglement dans l'ordre même de la visibilité. Le regard rapproché ne sait pas faire la différence alors que l'individualité des objets est la principale condition de leur perception. » N. Aubert, *Proust : La traduction du sensible*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹ C'est une idée ancienne, dont on retrouve une trace dans la description du lac de Genève de *Jean Santeuil* (éd. citée, p. 461) : « Le regard que retiennent de tels spectacles en cherche la beauté, la raison supérieure de leur charme. Mais

Ces remarques font ainsi apparaître nettement le clivage que Proust veille à maintenir entre les deux acceptions du mot « vision » : la vision en tant que perception décevante et trompeuse du monde qui se donne comme visible, « qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai » (I, JF, 538) et la vision en tant que représentation mentale, subjective et unique du monde environnant, représentation que tout un chacun forme et conserve en lui à l'état de latence, et que le créateur, à la suite d'un effort pénible d'introspection, réussit en revanche à incarner dans une œuvre d'art. La vision artistique ne s'arrête pas à l'apparence extérieure, aux formes et contours perceptibles de façon immédiate ; elle doit s'appliquer à la recherche d'autres formes, d'« équivalents non visuels » mais « spirituels », logées à l'arrière du visible, au dévoilement de ce que dans la philosophie platonicienne se définit comme *eidōs* et que Proust appelle, dans un texte de jeunesse, « le cœur des choses »¹².

Nous pouvons ainsi affirmer que, à partir et en vertu de sa nature polysémique, le mot « vision » se charge dans l'idiolecte proustien d'une épaisseur sylleptique, où le sens propre et le sens figuré s'allient sans s'élider : la vision véritable qui nourrit l'œuvre d'art s'enracine, certes, dans la perception visuelle, a comme préalable nécessaire la prise de contact du sujet avec le monde à travers le regard, mais elle ne s'y réduit pas¹³. La chose vue, à l'instar d'un cliché photographique, ne peut « se développer », gagner en relief et enfin livrer son secret, qu'au cours d'une « introspection créatrice »¹⁴, où les images enregistrées par les yeux sont converties dans une « représentation mentale singulière »¹⁵, qui approfondit et transforme les données de départ, et aboutit à la (re)création stylistique du monde, non pas tel qu'il est mais tel que l'artiste le voit. L'observation pure et simple, en revanche, ne peut qu'aboutir à une littérature de notation, car elle s'arrête à l'enveloppe la plus extérieure des choses et devient contemplation inféconde, ou idolâtre, du moment qu'elle ne prévoit pas cette seconde étape introspective, qui ne relève plus de la reproduction imitative mais de l'effort de création. Dans la polysémie propre au terme « vision » nous voyons alors se profiler la série de dichotomies qui structurent l'esthétique de Proust, où le regard s'oppose à la vision, la surface à la profondeur, l'extérieur à intérieur, le proche au lointain.

De par la dépréciation de l'esprit d'observation, Proust suggère que c'est seulement en convoquant son œil intérieur que le créateur est en mesure de « voir plus clair » dans l'amas de matériaux que ses yeux ont captés et que sa mémoire a emmagasinés. De ce fait, si la perception directe et rapprochée de l'objet, ayant lieu dans le présent, est source d'un brouillage de la vision et s'avère impossible, c'est parce que celle-ci ne peut

l'esprit a beau chercher, l'œil a beau s'ouvrir, il semble que ce ne soit pas eux qui peuvent recevoir la jouissance esthétique ».

¹² EA, 382. Chez Platon, l'*eidōs* désigne l'aspect et la forme que les choses présentent au regard, lequel pourtant doit être entendu non pas au sens physiologique, mais comme un regard intérieur, celui de la connaissance conceptuelle (voir sur ce point E. Severino, *La filosofia dai Greci al nostro tempo. La filosofia antica e medievale*, Milano, BUR, 1996, p. 123-124). En renvoyant elle aussi à un au-delà des apparences contingentes et visibles, la vision chez Proust semble alors assumer des contours platoniciens. Cependant, nous verrons plus loin que le regard proustien va se configurer dans le roman comme une « vision de l'invisible » (A. Simon, *DMP*, entrée « vue », p. 1072), un regard intérieur qui plonge jusqu'au fond de l'impression ressentie par le sujet au contact avec la réalité sensible et qui, ce faisant, atteint une essence qui pourtant n'est pas atemporelle et préexistante, comme l'idée platonicienne, mais s'avère réunion, enchevêtrement du sensible et de l'intelligible, du temps et de l'intemporel, du visible et de l'invisible.

¹³ Nous souscrivons ici aux remarques de S. Duval, « Une question de vision : Charlus, roi Lear et célibataire de l'art », dans A. Watt (dir.), *Le Temps retrouvé. Eighty years after/ 80 ans après. Critical Essays/Essais critiques*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 37.

¹⁴ T. Carrier-Lafleur, « Introspection créatrice et comédie humaine. Proust, Balzac et Bergson », *@analyses*, n. 3, 2011, disponible sur le site <https://uottawa.scholarsportal.info/ojd/index.php/revue-analyses/article/view/652>.

¹⁵ S. Duval, « Une question de vision », art. cit., p. 37.

s'épanouir véritablement qu'à la faveur d'un détachement, d'une distance qui s'interpose entre l'objet et le sujet et qui, cependant, doit être à la fois spatiale et temporelle. La frustration ressentie devant la mer figée en une peinture sans vie apprend au héros que l'éloignement, pour être fécond, doit se réaliser non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps ; autrement dit, le temps doit se dresser comme un écran transparent entre le sujet et l'objet, de sorte que l'on puisse (re)voir les choses et les êtres sur plusieurs plans et en plusieurs dimensions, car « l'accès à la profondeur qui double le visible par en dessous ne peut être immédiat »¹⁶. Il s'ensuit alors que chez Proust la vision artistique, ainsi que le récit où elle s'exprime, ne peut se dérouler que dans la rétrospection : « voir » véritablement, c'est toujours revoir, non pas passer en revue, feuilleter les images de notre mémoire comme sur un album, mais les recréer dans la conscience, dans un dédoublement d'ordre stéréoscopique qui révèle le revers invisible du réel et qui constitue la véritable vision, soit « une réaction personnelle à la vie et au monde »¹⁷, communicable dans et par le style.

Mais comment, et en quelles circonstances s'opère cette matérialisation de la vision dans l'écriture ? La théorie de l'art que le narrateur développe à la fin du *Temps Retrouvé* postule que l'accès à la vérité cachée et authentique du réel se ne produit qu'en pratiquant « dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir¹⁸ des analogies. » (II, JF, 168) L'artiste qui voit intercepte le reflet d'une chose dans une autre, découvre ce que Gaëtan Picon appelle la « possibilité métaphorique des choses »¹⁹, soit que chaque entité du monde contient en puissance toutes les autres, et parvient enfin à actualiser « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » – le plus souvent dans les mailles d'une comparaison – une relation parmi toutes les autres possibles. La vision qui se matérialise et s'éternise dans le style est synthétique ; elle met de l'ordre dans l'amalgame de sensations hétéroclites qui forment une impression, se détache de l'entremêlement dans lequel le monde s'offre au sujet et s'élève du « chaos que sont toutes les choses que nous voyons », parce qu'elle est à même, comme l'apprend le héros dans l'atelier d'Elstir, d'isoler des formes singulières du « spectacle total de la réalité » (II, JF, 190). Cette opération ne revient nullement à reproduire les cloisonnements de l'intelligence ou de la mémoire utilitaire, mais au contraire à les briser, à saisir et à distinguer, c'est-à-dire reconnaître, ce qui d'ordinaire se donne dans l'imbrication, dans l'hybridation, bref à reconfigurer le réel dans une œuvre qui en traduise le dynamisme, la puissance intrinsèque de métamorphose.

Il apparaît alors que les notions de vision et de reconnaissance sont étroitement liées dans l'univers proustien, la seconde constituant même, comme nous allons le montrer, « l'acte par lequel la vision se métamorphose et trouve son achèvement dans l'écriture »²⁰, l'opération cognitive par laquelle le sujet, tout en

¹⁶ N. Aubert, *Proust et la traduction du sensible*, op. cit., p. 74. De cette découverte découle par conséquent, d'un point de vue narratif, la nécessité d'un récit rétrospectif, car la rétrospection permet la mise à distance du vécu, distance qui, dans l'esthétique proustienne, est nécessaire à l'approfondissement des impressions et soutient « l'immense effort poétique de transposition » (J.-Y Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 299) de l'écrivain.

¹⁷ G. Picon, *Lectures de Proust*, op. cit., p. 152.

¹⁸ Nous soulignons ici l'emploi du terme « apercevoir », autre verbe appartenant au champ sémantique de la vision mais impliquant un effort actif. Il désigne non pas le simple enregistrement passif des choses qui défilent devant nous, mais une application ou une recherche, ainsi que le dépassement des obstacles qui se parent devant l'objet (voir l'entrée homonyme dans le TLFi), en l'occurrence l'apparence conventionnelle des choses connues, compartimentées par la raison ordonnante dans des catégories mutuellement exclusives.

¹⁹ G. Picon, *Lectures de Proust*, op. cit., p. 132.

²⁰ N. Aubert, *Proust et la traduction du sensible*, op. cit., p. 75.

prenant conscience de la nature foncièrement instable et métaphorique du monde, accomplit cette distinction des formes au sein du réel. Et, pour revenir à la définition proustienne du style, si celui-ci est bel et bien une question de vision, la métaphore – et *a fortiori* sa variante explicite, la comparaison – est la figure qui matérialise l'avènement de la profondeur, l'échange entre un comparé-contenant visible et un comparant-contenu invisible, et mime de la sorte le geste de la reconnaissance dans l'écriture. Comme l'affirme Beistegui en conclusion de son essai, « connaître, ou bien reconnaître une chose dans une autre, telle est, selon nous, la définition la plus économique de la métaphore selon Proust »²¹, définition à laquelle nous souscrivons et dont nous nous proposons d'approfondir les articulations dans ce chapitre conclusif de notre travail.

2.2 La reconnaissance comme *anagnorisis* : un ressort romanesque

Ces considérations terminologiques préliminaires nous ont permis de poser comme point de départ pour notre réflexion l'idée que, dans l'esthétique de Proust, la « vision » propre à l'artiste s'accomplit au terme d'une démarche d'introspection couronnée par un acte de reconnaissance, que nous définirons provisoirement comme la (re)découverte, et le rétablissement dans leur vérité première, des impressions par où se noue le rapport particulier du sujet avec le monde. La révélation de ce rapport informe ensuite le geste créateur qui se manifeste à travers le style, et notamment à travers la comparaison, qui est selon nous le lieu et le résultat matériel de la reconnaissance. Tout comme le terme vision, le substantif « reconnaissance » est de nature polysémique et présente un éventail assez ample de significations²². Dans son sens premier, il désigne l'opération cognitive visant la récupération d'un savoir déjà connu ou l'identification d'un contenu nouveau au moyen de certains signes distinctifs. Ses sens dérivés marquent en revanche un glissement vers la sphère éthique, le terme pouvant en effet signifier l'admission d'une vérité factuelle ou l'aveu d'une faute, l'expression d'un sentiment de gratitude ainsi que l'acceptation, la légitimation formelle ou juridique de quelque chose ou de quelqu'un. Les dictionnaires signalent en outre une acception plus restreinte et spécifique, qui ressortit au domaine de la littérature et renvoie notamment à la tradition théâtrale. Le mot français « reconnaissance » traduit en effet le vocable grec *anagnorisis*, par lequel Aristote désigne le moment de la tragédie où les personnages se reconnaissent mutuellement et qui amène le dénouement de l'intrigue.

Le traitement du mécanisme formel de la reconnaissance n'occupe, à vrai dire, que peu de pages dans le traité de la *Poétique*, et les remarques théoriques du Stagirite sont parfois lacunaires ou ambiguës. Néanmoins, elles ont contribué à fixer les règles et les modes d'actualisation d'un procédé qui connaîtra de multiples dérivations au fil des siècles, transitant notamment du drame au roman, de l'épique au prosaïque et du tragique au comique, et dont il nous semble d'autant plus nécessaire de rappeler le fonctionnement que la composante la plus proprement romanesque de cet ouvrage dogmatique qu'est la *Recherche* repose en grande partie sur ce ressort. De par la façon dont certains épisodes sont agencés, ainsi que par l'orchestration savante des apparitions de certains personnages, le roman proustien offre en effet une mise en œuvre aussi fidèle que

²¹ M. De Beistegui, *Jouissance de Proust*, *op. cit.*, p. 181.

²² La polysémie du mot « reconnaissance » est analysée dans le détail par Paul Ricœur au début de son ouvrage *Parcours de la reconnaissance*, Stock, 2004, auquel nous renvoyons pour plus de précisions.

personnelle de l'*anagnorisis* aristotélicienne, ce qui – malgré les hésitations liminaires et les “sirènes” de la philosophie – scelle l'appartenance de l'œuvre de Proust au genre du roman. C'est notamment à Antoine Compagnon que l'on doit d'avoir attiré l'attention sur l'usage fréquent que Proust fait de ce dispositif, ainsi que sur le rôle capital qu'il assume dans la *Recherche*, définie même par le critique comme le « roman de la reconnaissance, c'est-à-dire du malentendu »²³. Bien que ses réflexions soient circonscrites au thème de l'inversion sexuelle, et qu'elles se focalisent donc en première instance sur les scènes de reconnaissance qui ponctuent la trame de *Sodome et Gomorrhe* (le narrateur démasquant les homosexuels ou les homosexuels se reconnaissant mutuellement²⁴), la découverte capitale de l'inversion sexuelle est loin de constituer le seul champ d'application de l'*anagnorisis* chez notre auteur. Au contraire, le procédé est convoqué avec régularité au fil des sept volumes et connaît plusieurs déclinaisons, allant de l'identification d'un personnage jusque-là inconnu, ou méconnu, aux reconnaissances réitérées d'un même personnage au fil de ses apparitions successives, ou encore de la reconnaissance par le narrateur d'une similitude entre une situation déjà vécue et une situation nouvelle (ce que nous avons relevé en étudiant les comparaisons intradiégétiques) à une reconnaissance de type social et mondain, comportant l'identification et la légitimation de la personne à la suite de son inscription dans telle ou telle coterie.

Après avoir récapitulé les caractéristiques de l'*anagnorisis* tragique définies par Aristote, nous nous arrêterons sur quelques applications proustiennes de ce dispositif ; dans le cadre de notre développement, l'étude de la reconnaissance en tant que ressort romanesque constitue en effet le préalable nécessaire pour dégager un faisceau de traits stables qui nous permettront, par la suite, d'opérer un élargissement du dispositif du plan narratif au plan esthétique et de soutenir enfin que, chez Proust, la reconnaissance constitue le point d'aboutissement de l'apprentissage artistique et philosophique du héros-narrateur, l'acte cognitif basilaire, à la fois affectif et intellectuel, qui rend possible l'avènement de l'œuvre et en informe le style.

Le mécanisme de la reconnaissance est mentionné pour la première fois au chapitre XI de la *Poétique*, dans lequel Aristote poursuit l'analyse de l'histoire (*mythos*) de la tragédie entamée au chapitre X. Le philosophe opère une distinction entre les intrigues, ou actions, simples, linéaires, et les actions complexes, qui sont préférables car elles se caractérisent par la *metabolê*, c'est-à-dire le changement, le renversement brusque de fortune dans la vie des personnages. La *metabolê* se produit au moyen de la péripétie (*peripeteia*, que l'on traduit souvent en français par l'expression « coup de théâtre »), à savoir « un revirement où l'action prend une direction opposée à celle qui devait être la sienne »²⁵, et/ou de l'*anagnorisis*, la reconnaissance ; mais c'est lorsque les deux dispositifs dramatiques se greffent l'un sur l'autre que la *metabolê* atteint le sommet du raffinement et de la réussite poétique, car leur combinaison permet au poète de provoquer la surprise, de

²³ A. Compagnon, « Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours », dans B. Clément et M. Escola (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, disponible sur le site du Collège de France www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm.

²⁴ Voir notamment les reconnaissances en cascade qui constellent la soirée chez la Princesse de Guermantes : l'huissier qui reconnaît en le duc de Châtelleraut son partenaire mystérieux de la veille (III, SG, 37), le narrateur qui reconnaît l'inversion du duc de Sidonia et de M. de Vaugoubert (III, SG, 39 et 63), Charlus qui révèle le vice d'autres acolytes insoupçonnables de Sodome, comme le roi Théodose (III, SG, 65).

²⁵ Aristote, *Œuvres, Poétique*, chapitre 11, 1452 b 20, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 889.

frapper le spectateur par un effet de choc (*ekplektikon*) susceptible de déclencher et d'intensifier les deux émotions tragiques fondamentales : la crainte et la pitié. L'*anagnorisis* assume donc les contours d'un événement inattendu, à la forte charge émotionnelle, et est définie par Aristote comme le « changement qui mène de l'ignorance à la connaissance »²⁶. Malgré sa concision, cette définition nous permet d'avancer deux remarques importantes aux fins de notre analyse. Contrairement à l'acception littérale du terme, rappelée plus haut, la reconnaissance dans la tragédie ne se réduit jamais à la simple répétition, à la reproduction à l'identique d'une expérience ou d'une connaissance déjà acquises auparavant, puisque le passage de l'ignorance à la connaissance implique toujours l'accès à un savoir nouveau, l'éclaircissement d'un fait ou d'une vérité qui étaient jusque-là obscurs ou ignorés.

Cependant, dans cette définition *a priori* transparente se niche une ambiguïté, découlant du fait que le préfixe grec *ana-* en tête du mot *anagnorisis*, de même que son correspondant *re-* en français, indique bien ce que la formule d'Aristote semble exclure, c'est-à-dire une répétition. Cette contradiction évidente amène Terence Cave à affirmer que la reconnaissance aristotélicienne devrait être comprise en réalité comme « a recovery of something once known rather than merely a shift from ignorance to knowledge »²⁷, remarque qui fait indirectement écho au paradoxe soulevé dans le dialogue platonicien *Ménon* : comment peut-on reconnaître quelque chose qu'on ne connaît pas ? Comment une chose peut-elle être en même temps notoire et nouvelle ? Cette question s'avère capitale pour notre propos, car elle débouche sur une aporie qui, comme nous le verrons, trouve chez Proust une solution, dans la mesure où la reconnaissance qui préside à son esthétique, et dont rend compte stylistiquement la comparaison, allie de façon inextricable les deux dimensions antinomiques du nouveau et du connu, l'écrivain se penchant sur des matériaux qui sont par définition connus, soit sa vie passée, et qui s'avèrent en même temps inédits, étant donné qu'ils n'ont pas été vécus en essence et en vérité.

Mais revenons à l'*anagnorisis* aristotélicienne. En lisant les exemples fournis dans la *Poétique*, l'on s'avise que la reconnaissance à l'œuvre dans la tragédie grecque concerne toujours la relation entre des personnes et, dans la plupart des cas, elle consiste en la découverte, ou en la révélation tardive, de l'identité ; un personnage qui avait perdu ou ne connaissait pas ses véritables origines, apprend son nom, à la suite de quoi il retrouve sa place dans la famille et recouvre son statut social, comme il arrive à Ulysse ou à Oreste. Les conséquences de cette réintégration dans la société sont très souvent néfastes et donnent lieu à la péripétie proprement dite, puisque c'est après la reconnaissance que se produit le retournement (dans une direction négative) de la situation de départ. De ce fait, le passage de l'ignorance au savoir est à la fois source de plaisir, car il mêle l'agrément de la connaissance à la surprise, l'émerveillement intellectuel à l'empathie (le choc émotionnel que ressent le personnage se répercute de façon analogue sur l'auditoire), et de trouble. Le bouleversement profond que provoque la reconnaissance découle de ce qu'elle s'accompagne, ou est elle-même à l'origine, d'un scandale. La vérité qu'on rétablit met au jour une transgression des lois, une violation des tabous (le cas emblématique étant, bien sûr, le parricide et l'inceste d'Œdipe) ou, plus généralement, confronte les spectateurs à quelque chose d'inquiétant, de merveilleux (*to thaumaston*), car toute découverte

²⁶ *Ibid.*

²⁷ T. Cave, *Recognitions : a study in poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 33 (« le recouvrement de quelque chose qui a déjà été connu auparavant, plutôt que le saut pur et simple de l'ignorance à la connaissance », nous traduisons).

nouvelle entraîne inévitablement une reconfiguration du savoir qu'on a sur le monde et oblige à une révision, plus ou moins traumatique, de l'architecture conceptuelle acquise²⁸.

Cave souligne en outre que la valeur scandaleuse de la reconnaissance ne concerne pas seulement le plan de l'intrigue mais se manifeste aussi sur un plan plus spécifiquement poétique, le scandale résidant dans le caractère intrinsèquement artificiel du procédé²⁹. En commentant les espèces d'*anagnorisis* réunies dans sa typologie, Aristote ne manque pas de souligner les défauts et la trivialité d'un expédient qui, employé par les mauvais poètes, sombre vite dans l'invraisemblable ou dans le ridicule, et va à ainsi à l'encontre la *mimesis*. Ces griefs seront repris par les poétiques postérieures, où la reconnaissance se voit de plus en plus méprisée et taxée d'inauthenticité, et ne cesseront de se renforcer au fil des siècles, au fur et à mesure que le dispositif fera l'objet d'un pervertissement, en quittant le domaine exclusif de la tragédie (le seul où Aristote aborde le sujet) pour devenir un expédient facile, et souvent abusé, des comédies. Néanmoins, l'extension du procédé du tragique au comique et, ensuite, du théâtre à la narration en prose n'altère pas le fonctionnement ni les enjeux profonds de la reconnaissance, qui vont bien au-delà de sa valeur primaire de formule dramaturgique au service du dénouement et du *pathos* ; ils touchent en revanche des questions d'ordre épistémologique et cognitif, telles que le rapport à la vérité, le processus de réorganisation du savoir et de certitudes souvent trompeuses que provoque toute nouvelle connaissance, questions qui sont d'ailleurs au cœur du parcours de formation du héros de la *Recherche*.

Conscient peut-être des deux trajectoires – l'une noble, l'autre basse – qu'a suivies l'évolution du procédé au cours de l'histoire dramatique et littéraire, Proust tire parti aussi bien du versant tragique et "sérieux" de la reconnaissance, que de son potentiel comique, les scènes rocambolesques qui ont souvent pour protagonistes les invertis coexistant en effet dans son roman avec des découvertes bien plus renversantes (dans tous les sens du terme, le bouleversement émotionnel du héros étant parfois l'élément déclencheur d'agissements qui entraînent un revirement dans l'intrigue). Sans aller jusqu'à faire de notre auteur un héritier ou un disciple fidèle d'Aristote, il est toutefois intéressant de relever, comme l'a montré aussi Nathalie Mauriac dans son étude sur la surprise³⁰, que les nombreux épisodes de la *Recherche* où l'écrivain recourt au paradigme de la reconnaissance pour mettre en scène une révélation ou une découverte fortuite peuvent être classés dans l'une des cinq catégories d'*anagnorisis* discutées au chapitre XVI de la *Poétique*.

Aristote considère d'abord la « reconnaissance par la découverte des signes distinctifs »³¹, repartis en signes « de naissance » ou « accidentels ». Bien qu'il l'aborde en premier, le philosophe considère en réalité cette forme comme la moins réussie, la dernière en termes d'art poétique ; elle s'avère souvent une ressource commode pour les poètes à court d'imagination, à l'exception d'Homère, qui en fait un emploi heureux dans la scène de l'*Odyssée* où Ulysse est reconnu grâce à sa cicatrice. Chez Proust, cette forme d'*anagnorisis* survient, de façon prototypique, à chaque fois que le héros intercepte, chez un homme ou une femme, les

²⁸ « Recognition is a scandal [...] It makes the world intelligible, yet it is also a shift into the implausible » (« la reconnaissance est un scandale [...] elle rend le monde intelligible mais est aussi un saut hors du plausible », nous traduisons), *ibid.*, p. 15.

²⁹ Voir *ibid.*, p. 16-17.

³⁰ N. Mauriac-Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », dans R. Coudert, G. Perrier (dir.), *Marcel Proust : surprises de la Recherche*, *Cahiers Textuel*, n. 45, 2004, p. 15-28.

³¹ Aristote, *Poétique*, chapitre 16, 1455 a, *op. cit.*, p. 895.

marques de l'inversion : les gesticulations, les intonations, les postures et les regards concupiscentiels qui ouvrent une brèche sur un secret invouable, signes qu'il apprend peu à peu à maîtriser et qui se multiplient après la révélation matricielle de *Sodome et Gomorrhe I*. En général, dans toutes ces scènes le signe exerce sa fonction d'indice révélateur et d'auxiliaire de la reconnaissance de manière directe, c'est-à-dire que la bonne interprétation du signe suffit pour d'accéder au savoir dont il est porteur et auquel il renvoie. On sait pourtant que, dans l'univers de la *Recherche*, il arrive souvent que le rapport entre le signe et la vérité qu'il donne à reconnaître se trouve inversé, puisque celle-ci ne coïncide pas avec le contenu que le signe exhibe, mais avec son contraire ; dans cette complexification proustienne de l'*anagnorisis* classique, la reconnaissance par les signes distinctifs s'opère alors par le dépistage préalable du caractère trompeur du signe lui-même³².

Le deuxième type de reconnaissances examinées par Aristote correspond à celles « que le poète arrange de toutes pièces », en forçant l'évolution naturelle de l'intrigue, « et qui sont donc ratées »³³ ; de par leur caractère artificiel et gratuit, elles constituent une entorse flagrante au principe de la vraisemblance. Bien que ce reproche soulevé par le Stagirite puisse être étendu à toutes les formes d'actualisation du dispositif – dans les écrits de fiction, les scènes de reconnaissance sont au fond toujours le fruit d'une trouvaille conçue à dessein par l'auteur de la pièce ou du roman – certains enchaînements de circonstances rocambolesques, ou la façon particulièrement improbable dont se produit parfois l'*anagnorisis*, éveillent plus d'un soupçon chez le lecteur et mettent à dure épreuve la suspension volontaire de son incrédulité.

Dans la *Recherche*, les trois épisodes de voyeurisme ayant le héros pour protagoniste offrent un bon exemple de reconnaissances qui défient le vraisemblable³⁴, et où l'on avertit nettement la présence de l'écrivain dans les coulisses, ainsi que ses manœuvres d'orchestration³⁵ en vue de susciter le plus grand effet de surprise. À côté de ces passages célèbres, nous voudrions ranger aussi l'épisode de reconnaissance (initialement manquée) entre le héros et Gilberte, alias Mlle de Forcheville, dans *Albertine disparue*, dont la longue préparation et son articulation en plusieurs étapes constituent déjà à nos yeux un indice, sinon de sa facticité, au moins d'une préméditation qu'Aristote n'hésiterait à qualifier de « sans art » (*atechnos*). Les retrouvailles du héros avec celle qui fut un temps l'objet de ses désirs et de ses peines, sont précédées en effet par une succession de coïncidences aussi fortuites qu'invraisemblables, conçues par Proust afin de différer et de donner

³² Voir à ce propos la scène de reconnaissance du domestique invité par Charlus à dîner au Grand-Hôtel. Alors que la grande élégance du jeune homme « [fait] homme du monde aux yeux des touristes », qui le prennent « pour un Américain chic » (III, SG, 377), la vraie situation sociale de l'invité ne fait pas de doutes pour les employés de l'hôtel et pour Françoise, qui ne tombe pas dans le piège des signes et reconnaît immédiatement en ce convive inconnu un confrère levé par le baron : « [...] Et même notre vieille Françoise, dont la vue baissait et qui passait à ce moment-là au pied de l'escalier pour aller dîner « aux courriers », leva la tête, reconnut un domestique là où des convives de l'hôtel ne le soupçonnaient pas – comme la vieille nourrice Euryclée reconnaît Ulysse bien avant les prétendants assis au festin » (III, SG, 377).

³³ Aristote, *Poétique*, chapitre 16, 1455 a, *op. cit.*, p. 895.

³⁴ Nathalie Mauriac range aussi ces épisodes dans la classe des reconnaissances forgées de toutes pièces, auxquels il faut ajouter aussi la scène de voyeurisme dans la maison de passe de Maineville, où Charlus, qui croit épier Morel en cachette, se voit en revanche reconnu et berné à son insu par le violoniste, voir III, SG, 463.

³⁵ La mise en relief de la conjonction entre Charlus et Jupien est assurée en plus par la discordance entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire, le narrateur explicitant que la scène surprise dans la cour a eu lieu avant sa visite à la duchesse de Guermantes, même si cette dernière la précède dans la séquence des événements racontés (« On sait que bien avant d'aller ce jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon séjour, une découverte concernant particulièrement M. de Charlus, mais si importante en elle-même que j'ai cru jusqu'ici, jusqu'au moment de pouvoir lui donner la place et l'étendue voulues, différer de la rapporter. » III, SG, 3).

plus de retentissement à la scène de reconnaissance proprement dite. D'abord, l'entrevue de trois jeunes filles inconnues au Bois de Boulogne, qui attisent les rêveries érotiques du héros ; ensuite, la rencontre des mêmes jeunes filles dans la cour de son immeuble, les œillades insistantes que la blonde du trio lance au protagoniste et que celui-ci interprète comme la manifestation évidente d'un désir. En croyant reconnaître dans le nom d'Éporcheville, fautivement noté par la concierge, le patronyme de la jeune aristocrate débauchée qui fréquente les maisons de passe, le héros se retrouve pris dans un tourbillon de fantasmes et d'illusions, qui déchantent brutalement aussitôt que la dépêche de Saint-Loup vient rectifier son souvenir sommaire : la jeune fille dévergondée s'appelle Mlle de L'Orgeville et ne ressemble point à la silhouette mystérieuse croisée dans la cour. Lorsque le héros, en rendant visite à Mme de Guermantes, retrouve la jeune inconnue et découvre enfin qu'elle n'est autre que Gilberte³⁶, qui s'appelle maintenant Mlle de Forcheville – d'où la double méprise sur le nom –, l'étonnement suscité par ce coup de théâtre laisse vite la place à un autre type d'incrédulité. Malgré le temps écoulé et la différence entre l'aspect actuel de Gilberte et les images immortalisées par le souvenir, il nous paraît hautement improbable que le narrateur ne reconnaisse pas son grand amour de jeunesse, d'où le caractère un peu forcé de cette reconnaissance, dont la construction à retardement et l'enchaînement presque comique d'équivoques servent surtout de faire-valoir à la surprise et à l'ébranlement des repères sociaux et mondains que doit produire le changement d'identité de la fille de Swann.

Dans la troisième et quatrième catégories de la typologie aristotélicienne figurent les reconnaissances qui sont induites respectivement par les souvenirs et par un raisonnement de nature syllogistique. Les exemples cités, soit la reconnaissance par les Phéaciens d'Ulysse, qui éclate en sanglots en écoutant le joueur de cithare, et celle d'Oreste dans les *Choéphores*³⁷, nous rappellent immédiatement autant d'épisodes emblématiques de la *Recherche*. Ce sont notamment les épiphanies de la mémoire involontaire, véritable apothéose de l'*anagnorisis* proustienne, ainsi que les reconnaissances en cascade qui rythment la dernière matinée du *Temps retrouvé* – où nous verrons que le raisonnement³⁸ joue un rôle essentiel dans l'identification des personnages vieillissants –, qui actualisent de façon emblématique ces deux classes de reconnaissances ; elles méritent d'être analysées dans leurs mécanismes cognitifs et poétiques profonds car elles constituent à notre avis une charnière entre la dimension purement narrative et la dimension esthétique de la reconnaissance chez Proust, qui a à son tour partie liée avec le choix stylistique de la comparaison.

Pour finir, dans le cinquième et dernier type de reconnaissances le revirement est amené « par les faits eux-mêmes »³⁹, c'est-à-dire que l'*anagnorisis* se présente comme le résultat naturel et plausible d'un

³⁶ Ce qui explique, par le même coup, l'insistance de son regard : Gilberte a reconnu tout de suite son ami, comme elle le lui confirme une fois le malentendu levé : « j'ai bien vu que vous ne me reconnaissiez pas. Moi je vous ai bien reconnu tout de suite » (IV, AD, 154).

³⁷ « [...] un personnage est venu et ressemble à Oreste, or comme nul ne peut lui ressembler, c'est qu'Oreste est bien venu, lui ou personne », Aristote, *Poétique*, chapitre 16, 1455 a, *op. cit.*, p. 895.

³⁸ L'épilogue précipité sur lequel s'achève *Sodome et Gomorrhe* – que nous avons étudié plus longuement dans la section consacrée aux comparaisons intradiégétiques – fournit une autre illustration d'*anagnorisis*, doublée d'ailleurs de péripétie (le héros passe brusquement de la volonté de rompre avec Albertine à la nécessité irrépressible de l'épouser), qui repose sur un syllogisme, ou plutôt sur un paralogisme. Des confidences d'Albertine sur ses relations avec Mlle Vinteuil et son amie, le héros tire en effet la déduction certaine, mais finalement invérifiable (plus tard, la jeune fille avouera avoir menti au sujet de son amitié avec la fille du musicien), d'une vérité qui lui paraît certaine, soit que sa bien-aimée est du côté de Gomorrhe.

³⁹ Aristote, *Poétique*, chapitre 16, 1455 a, *op. cit.*, p. 896.

enchaînement de circonstances elles-mêmes vraisemblables, sans qu'on recoure à des indices matériels ou à des artifices pour susciter la surprise. Sous cette forme, le dispositif réussit à éveiller un sentiment de stupeur et d'admiration tout en respectant les exigences de la *mimesis* tragique et atteint donc, dans la hiérarchie aristotélicienne, le sommet de la perfection poétique. Bien que moins éclatantes et, si l'on veut, moins balisées du point de vue textuel que les épisodes prototypiques rappelés plus haut, les reconnaissances de ce genre abondent dans la *Recherche*, et permettent d'apprécier le rôle plus spécifiquement épistémique et heuristique que cette figure dramaturgique joue dans le cadre du roman d'apprentissage proustien. Elles ont lieu à chaque fois que la réalité, rien que par ses données objectives, rectifie les croyances erronées du héros et les représentations fallacieuses que son imagination désirante, en investissant le nom propre d'une signification subjective, avait façonnées d'un objet, d'une personne ou d'un lieu. Une fois surmonté le premier moment de choc et de déception causé par l'aspect réel d'entités longtemps fantasmées, le protagoniste est alors obligé de reconnaître (dans un sens aussi bien cognitif qu'éthique) ses erreurs d'optique et de réorganiser ses schémas conceptuels à la lumière du nouveau savoir ; cette opération peut être plus ou moins déstabilisante selon l'importance affective et l'attachement que le héros nourrit vis-à-vis de l'illusion démentie : accepter que la disposition des places au théâtre n'est pas celle qu'il avait imaginée dans son enfance est sans doute moins pénible que d'être contraint à admettre que Bergotte n'est pas le « doux Chantre aux cheveux blancs » de ses rêveries⁴⁰.

Dans sa fonction originare d'élément de l'action tragique, susceptible de s'actualiser dans les cinq modalités qu'Aristote a recensées et que nous venons de rappeler, l'*anagnorisis* marque donc le moment de l'intrigue où une vérité longtemps tue, ou ignorée, éclate au grand jour et où a lieu un basculement aussi surprenant qu'inattendu, un bouleversement qui rend, certes, le monde intelligible mais qui entraîne également une remise à plat radicale des connaissances et des représentations acquises. C'est à notre avis cette « epistemological ou cognitive structure »⁴¹ de la reconnaissance – qui est d'ailleurs à la base de l'effet de surprise qu'elle suscite – qu'il faut surtout prendre en compte lorsqu'on se penche sur un procédé perçu volontiers comme un automatisme digne des comédies des équivoques ou des romans de second ordre, si bien que l'on pourrait s'étonner de le voir convoqué si souvent dans une œuvre comme la *Recherche*, de tout autre envergure et ambitions. Or, les quelques épisodes que nous avons cités en tant qu'illustrations de la typologie établie dans la *Poétique* ne sont qu'une portion infime des exemples parmi lesquels nous aurions pu choisir ; leur grand nombre indique que la reconnaissance est à l'œuvre de façon massive et à une vaste échelle dans le

⁴⁰ Voir respectivement I, JF, 438 (« depuis que je savais que – contrairement à ce que m'avaient si longtemps représenté mes imaginations enfantines – il n'y avait qu'une scène pour tout le monde, je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule ; or je me rendis compte qu'au contraire, grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre [...] ») et I, JF, 537-538 (« Mme Swann [...] prononça le nom du doux Chantre aux cheveux blancs. [...] mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. [...] Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite [...] ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire [...] »).

⁴¹ (« structure épistémologique ou cognitive ») T. Cave, *Recognitions : a study in poetics*, op. cit., p. 243.

roman de Proust, son champ d'application s'étendant des personnages aux situations, ou au rôle de certains personnages au sein d'une situation donnée, et visant tour à tour un effet pathétique ou comique.

Nous avons vu plus haut que, dans le modèle fixé par la tragédie grecque (mais aussi dans les dérivations comiques ou prosaïques du dispositif), l'*anagnorisis* concerne essentiellement la découverte de l'identité, le dévoilement et la levée d'un malentendu occasionné par la méconnaissance du nom et des origines de tel ou tel personnage. Il nous semble alors intéressant de poursuivre notre examen de la reconnaissance comme ressort romanesque chez Proust en nous penchant d'abord sur ces scènes où le héros-narrateur rétablit l'identité et le statut social d'un personnage soit inconnu, soit connu précédemment sous un autre nom. Les remarques générales que nous avancerons à ce propos nous fourniront les prémises indispensables sur lesquelles échafauder ensuite notre interprétation de la comparaison comme figure stylistique de la reconnaissance.

2.2.1 Reconnaissances qui engagent les personnages

Qu'elles interviennent entre des personnages qui instaurent une relation de complicité muette en se reconnaissant sans se connaître, c'est-à-dire en ignorant leurs identités respectives mais en reconnaissant, en vertu d'une « perspicacité spéciale » (III, SG, 64), qu'ils appartiennent à la même coterie ou qu'ils partagent le même secret⁴², ou qu'elles montrent en revanche le narrateur parvenu enfin à la résolution de l'énigme posé par un visage, les scènes de reconnaissance se succèdent à tout bout de champ dans la *Recherche*. Leur fréquence s'explique selon nous en remontant à la double origine, dramaturgique et ensuite prosaïque, du dispositif et en prenant en compte la portée d'une double influence que le roman proustien, dépositaire de plusieurs siècles de tradition littéraire, synthétise et renouvelle.

D'une part, Proust sait bien que la reconnaissance compte avant tout parmi les expédients que la fiction a empruntés au théâtre, et c'est certainement dans l'intention de renvoyer au *topos* (comique, plutôt que tragique) de l'*anagnorisis* que le terme français correspondant apparaît parfois sous sa plume. En commentant le comportement bizarre de sa grand-mère, qui, tout en ayant reconnu en la vieille dame hautaine qui séjourne à l'hôtel de Balbec Mme de Villeparisis, son ancienne amie de pensionnat, détourne les yeux et fait semblant de ne pas la voir, le narrateur précise que cette attitude *a priori* inexplicable est due au fait que sa grand-mère « ne tenait pas à faire des reconnaissances » (II, JF, 46). On ne peut douter que Proust fait ici allusion à l'acception technique du terme et qu'il ménage par là une anticipation discrète à la scène des retrouvailles qui aura lieu peu de pages après, où la rencontre des deux dames se déroule effectivement suivant le schéma d'une scène de reconnaissance moliéresque, convoqué de façon explicite par le biais d'une comparaison à valeur métapoétique⁴³. Les éléments principaux de la phénoménologie de la reconnaissance (hésitations, mouvements

⁴² « [les invertis] formant une franc-maçonnerie dans laquelle les membres mêmes qui souhaitent ne pas se connaître aussitôt se reconnaissent à des signes naturels ou de convention, involontaires ou voulus, [...] » (III, SG, 19). Sur cette reconnaissance intuitive « du sexe par lui-même » (III, SG, 23), indépendante de la stricte identification, voir A. Compagnon, « Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours », art. cit.

⁴³ Nous avons ici en effet un exemple de méta-reconnaissance, puisque le narrateur ne décrit pas la scène telle qu'elle s'est produite réellement, mais la donne à voir au travers de l'exemple moliéresque : « elle et Mme de Villeparisis tombèrent un matin l'une sur l'autre dans une porte et furent obligées de s'aborder non sans échanger au préalable des gestes de surprise, d'hésitation, exécuter des mouvements de recul, de doute et enfin des protestations de politesse et de joie comme dans certaines pièces de Molière où deux acteurs monologuant depuis longtemps chacun de son côté à

de reculs suivis d'une joie réciproque et d'une stupeur à couper le souffle) se trouvent réunis dans cette scène où la vieille formule dramatique sert au narrateur à la fois de grille d'interprétation et d'auxiliaire pour la représentation, puisque c'est finalement par le biais du renvoi à une pièce (non précisée) de Molière que la scène est donnée à imaginer aux lecteurs.

D'autre part, les reconnaissances de la *Recherche* se situent dans un sillage plus spécifiquement narratif et, si paradoxal que cela puisse sembler, peuvent être placées à notre avis sous l'ascendance du roman dit populaire, qui a dans l'accumulation des péripéties et dans des révélations se succédant à un rythme précipité, aussi fréquentes qu'invraisemblables, ses ressorts primordiaux. La correspondance de Proust révèle que l'écrivain était bien loin de dédaigner ce pan soi-disant « de second ordre » de la production littéraire et offre notamment un témoignage de l'admiration et du goût que Proust professait pour des auteurs « populaires » tels que Louis Stevenson et Alexandre Dumas, dont il connaît de façon détaillée l'œuvre romanesque⁴⁴. Même si ces lectures constituent, en première instance, un moment de loisir et une source d'agrément, le jeune Proust s'abandonnant aux émotions de l'intrigue, au suspense, aux retournements inattendus, cette fascination presque enfantine pour les coups de théâtre n'émousse pas pour autant l'œil critique aigu du futur romancier, comme en témoignent notamment deux lettres adressées à Reynaldo Hahn et datées respectivement de 1896 et de 1906. Dans la première, Proust regrette l'absence, dans *La belle Gabrielle*, des personnages « laissés en plan » par Dumas dans les *Quarante-cinq*⁴⁵ ; dans l'autre⁴⁶, l'aspect qui semble retenir le plus l'attention de Proust est la répétition des mêmes relations entre les personnages, ainsi que la reproduction à l'identique de certains enchaînements de circonstances.

Il n'est donc pas outré de supposer que Proust saisit chez Dumas, et plus généralement dans les romans d'aventures, le potentiel de certaines techniques, et notamment du mécanisme des reconnaissances lié à un procédé qu'il observe parallèlement chez Balzac et qui lui apparaît d'emblée comme une grande trouvaille : le retour des personnages et des situations. Les reconnaissances en cascade qu'induisent les apparitions successives d'un même personnage, survenant d'ordinaire à des endroits très distants du roman, sont, certes, au service d'une peinture de la société tributaire de Balzac, visant la compilation d'un « cadastre des fortunes, [d'une] charte des situations » (IV, TR, 595) qui recense les métamorphoses mondaines des personnages, mais elles ne s'y réduisent pas. Les reconnaissances témoignent, plus largement, de la représentation tout à fait nouvelle – étrangère aux canons du roman populaire et absente également de l'univers balzacien – que Proust livre du personnel romanesque, selon le principe que le narrateur du *Temps retrouvé* théorise sous le nom de

quelques pas l'un de l'autre, sont censés ne pas s'être vus encore, et tout à coup s'aperçoivent, n'en peuvent croire leurs yeux, entrecourent leurs propos, finalement parlent ensemble, le chœur ayant suivi le dialogue, et se jettent dans les bras l'un de l'autre. » II, JF, 54.

⁴⁴ Sur le rapport de Proust à Dumas, voir L. Angard, L. Fraisse, « Proust et Alexandre Dumas. À la rencontre du roman qui "ne se pense pas" », *Revue d'études proustiennes*, n. 5, 2017-1, p. 173-189.

⁴⁵ Voir *Corr.*, t. II, p. 118.

⁴⁶ « Et déjà je peux pour aujourd'hui vous faire remarquer que Dubois c'est Dubois et que le Régent c'est le Régent ce qui n'est pas bien étonnant, mais que le Chevalier de Chanlay c'est exactement le Chevalier d'Harmental, qu'Hélène c'est exactement (je ne me rappelle plus le nom de la fiancée d'Harmental [Bathilde]), que les péripéties de la maison borgne, de la découverte du complot, du Régent non reconnu, du régent touché, du Régent faisant le coup de théâtre, du mariage *in extremis* qui n'est pas *in extremis*, bien que dans *la Fille du Régent* il le soit finalement mais pour une raison accidentelle comme la mort du capitaine Roquefinette dans *d'Harmental*. Conclusion en contradiction avec ce qu'on dit généralement mais très vraie : Dumas écrivait bien, mais manquait d'imagination », *ibid.*, t. VI, p. 342.

« psychologie dans le temps » (IV, TR, 608). La mise en œuvre de cette intuition esthétique comporte que, comme l'explique Tadié, « les personnages vivent simplement, et nous ne les reconnaissons jamais sans effort parce qu'ils prennent toujours la fraîcheur d'un spectacle nouveau »⁴⁷, conformément à la position qu'ils tiennent dans le temps au moment de leurs apparitions, et de la place qu'ils occupent également par rapport à la conscience fédératrice du héros-narrateur. Dans un univers romanesque en perpétuel devenir, les reconnaissances s'avèrent alors un élément formel indispensable pour peindre des existences qui évoluent et changent au fil des jours et des années, ainsi que pour rendre compte de l'ajustement constant des repères, et de l'activité proprement comparative (nous y reviendrons) que ces variations demandent au héros qui côtoie ces silhouettes fuyantes, ainsi qu'au narrateur qui les décrit. À ce propos, les personnages d'Odette et du baron de Charlus nous fournissent des exemples emblématiques pour mieux détailler nos intuitions sur le rôle des scènes de reconnaissance réitérées dans la construction d'un système des personnages qui, à l'image de l'esthétique métaphorique proustienne, émane d'une vision binoculaire⁴⁸ et donne à percevoir dans son tableau l'insaisissable profondeur du temps.

En sus des découvertes esthétiques qui iront constituer les fondements son œuvre future, la matinée chez la princesse de Guermantes apporte au narrateur une vaste (quoique « moins pure », IV, TR, 477) matière à réflexion, allant nourrir la formulation de vérités générales à propos du vieillissement et de ses manifestations. Les visages grimés des dames du Faubourg Saint-Germain lui inspirent, entre autres, ce constat : « il y a des femmes qu'à chaque décade on retrouve en une nouvelle incarnation [...] parfois alors qu'on les croyait mortes » (IV, TR, 592), où Proust semble énoncer, sous couvert de généralité, la loi de composition qui règle les apparitions successives d'Odette et les épisodes de reconnaissance dont elle fait l'objet. Ces épisodes sont agencés selon une structure binaire qui nous rappelle le fonctionnement des poupées-gigognes (le personnage d'Odette, que les lecteurs connaissent, à tel moment de l'histoire, sous un nom et une apparence donnés, en contient d'autres qui "sortent" peu à peu d'elle au fil du roman), mais pourrait aussi être expliqué à l'aide du principe linguistique de la synonymie. À des signifiants différents et séparés, c'est-à-dire les états extérieurs (aspect physique, statut social) et les noms qu'assume la maîtresse, puis femme, de Swann dans le temps couvert par la fiction, doit toujours être associé le même signifié, c'est-à-dire la même personne biologique, qui pourtant n'est jamais identique à elle-même, la stricte synonymie n'existant ni en linguistique, ni, *a fortiori*, dans l'univers proustien.

Si l'on suit l'ordre du récit, la première apparition de celle que nous apprendrons plus tard être la demi-mondaine Odette de Crécy, coïncide avec la rencontre du héros avec une énigmatique et luxuriante « Dame en Rose », aperçue lors d'une visite imprévue chez l'oncle Adolphe, grand amateur d'actrices et de cocottes⁴⁹. Comme le narrateur adulte s'évertue à reproduire l'éblouissement de l'enfant et l'aura troublante de mystère qui enveloppait à ses yeux la jeune femme, le texte ne fournit aucun indice ou aucun détail descriptif

⁴⁷ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸ Sur la vision binoculaire, ou stéréoscopique, qui gouverne la peinture des individus et des choses chez Proust, voir notamment R. Shattuck, *Proust's binoculars A Study of Memory, Time and Recognition in À la Recherche du Temps Perdu*, New York, Random House, 1963, p. 40-51.

⁴⁹ Pour le récit intégral de la rencontre, voir I, CS, 74-79.

susceptibles de préparer le terrain pour une ultérieure reconnaissance. Au sein de cette brève entrevue, le héros n'apprendra pas le nom de la jeune femme, ni ne retiendra aucun trait particulier de son aspect, à l'exception de son collier de perles, de sa magnifique robe en soie rose – qui inspire à l'enfant l'appellation très romanesque qui fera dorénavant pour lui office de nom propre – et d'un léger accent anglais⁵⁰ que la dame s'applique à imprimer à certains mots. Cette créature merveilleuse et inconnue, que le héros ne retrouvera plus sur son chemin (au moins dans cette apparence), semble alors destinée à s'évanouir comme un rêve d'enfance et – dans l'économie de la fiction – à demeurer un personnage secondaire, au fond assez superflu, dont on perd toute trace jusqu'au *Côté de Guermantes*.

Lors de la matinée chez Mme de Villeparisis, le narrateur revient sur la visite qu'il a reçue quelques jours auparavant de la part de Morel, fils de l'ancien valet de chambre de l'oncle Adolphe, et qu'il choisit de relater après coup dans une digression. La nécessité et l'importance de cette analepse complétive pourraient ne pas se déclarer d'emblée, si Proust ne veillait à tisser des liens à peine perceptibles, mais entraînant la formation d'une chaîne d'associations chez les lecteurs attentifs. Le narrateur précise en effet, dans une parenthèse à valeur de rappel, que l'oncle Adolphe est « (celui chez lequel [il] avai[t] vu la dame en rose) » (II, CG, 560), et laisse entendre de surcroît que le souvenir de la visite de Morel, objet de l'analepse, revient à sa mémoire au moment où Mme Swann fait son entrée dans le salon. La combinaison de ces deux détails ouvre ainsi discrètement la voie à une reconnaissance que l'on commence à pressentir, et qui pourtant se voit retardée par un effet de suspens typiquement proustien ; le récit d'autres événements, ainsi que des détails sur la personnalité insolente et arriviste de Morel viennent en effet s'interposer et différer le moment où l'on apprend enfin la raison de cette visite inattendue, le violoniste étant venu apporter au héros des photos d'actrices collectionnées par son oncle, parmi lesquelles il figure une photo du tableau de Miss Sacripant.

Cette image est bien connue du héros, car elle a été le vecteur d'une autre reconnaissance dans le volume précédent, préalable à celle-ci (nous y reviendrons), et remue chez lui un ensemble de souvenirs et de connaissance d'abord disjoints, qui viennent peu à peu s'agrèger dans une représentation synthétique, point d'aboutissement d'un acte de reconnaissance par syllogisme qui s'articule en plusieurs prémisses. D'une part, à ce moment de l'intrigue le héros a déjà appris que le portrait du personnage en travesti représente une ancienne hypostase d'Odette, devenue après son mariage l'élégante Mme Swann, mère de son amie Gilberte. D'autre part, la présence de cette photo dans la collection de son oncle amène le narrateur à la déduction qu'Adolphe connaissait Odette dès l'époque où elle tenait le rôle de Miss Sacripant, soit bien avant de se lier avec Swann. Mais ce n'est qu'au moment où Morel, en répondant à la demande du héros narrateur sur le degré de proximité entre son oncle et l'actrice portraiturée, confirme que cette femme est la « demi-mondaine [qui] déjeunait chez [son] oncle le dernier jour qu'[il l'a] vu », que la boucle est bouclée. Le syllogisme est complet et aboutit à une reconnaissance qui réunit le point de départ et le point (provisoire) d'arrivée et fait coïncider

⁵⁰ Cet accent pourrait être interprété par les (re)lecteurs avertis comme un clin d'œil anticipateur, puisque dans « Un amour de Swann » l'anglomanie sera l'un des traits caractéristiques de la personnalité d'Odette ; il nous semble pourtant que cette amorce, quoique volontaire de la part de Proust, demeure trop ténue pour constituer un véritable signe de reconnaissance, le cosmopolitisme (affecté) reflétant d'ailleurs un trait d'époque, surtout dans le demi-monde. Voir à ce propos S. Chaudier, « La cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud », dans D. Perrot-Corpet, C. Queffélec (dir.), *Citer la langue de l'autre : mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 35-55.

deux facettes aussi éloignées qu'incompatibles d'Odette : « Je pensais à Mme Swann, et je me disais avec étonnement, tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir, que j'aurais désormais à l'identifier avec la "Dame en rose" » (II, CG, 563).

Cette phrase contient à notre avis deux éléments intéressants, d'où l'on peut dégager autant de traits essentiels propres au mécanisme de la reconnaissance : le verbe « identifier » et l'adverbe « désormais ». Le premier indique que l'acte de reconnaissance qui s'impose au narrateur à la suite des informations apprises revient à *comparer* deux complexes de souvenirs et d'images non seulement hétérogènes, mais apparemment inconciliables, et à établir – si forcée qu'elle puisse lui sembler – une correspondance entre eux. La cocotte fréquentée autrefois par l'oncle Adolphe, l'éblouissante « Dame en rose »⁵¹ de l'enfance, s'avère être la même personne que Mme Swann, la femme la plus élégante de Paris, la reine (ou déesse) de l'allée des Acacias, guettée avec impatience par l'adolescent, longtemps rêvée puis connue et fréquentée plus tard, à la faveur de sa liaison avec sa fille Gilberte. Mais, à l'instar d'un jeu de poupées russes, la Dame en rose et Mme Swann « contiennent » aussi Odette de Crécy, la demi-mondaine entretenue, l'actrice au sexe indécidable portraiturée par Elstir, la femme pour laquelle Swann a souffert les affres de la jalousie. Identifier, ou reconnaître, signifie alors à la fois isoler dans leur spécificité et ramener à une unité, à une représentation homogène, trois hypostases de la même personne, trois faces disparates, et néanmoins superposées, d'une même médaille. De ce fait, l'on voit bien que la reconnaissance demande un effort cognitif considérable, car elle comporte que les vases clos où sont contenus les souvenirs et les images liés à chacune de ces figures, se situant à des époques très éloignées de la vie du héros, entrent en communication, sans perdre pour autant leur caractère d'univers indépendants.

L'adverbe de temps « désormais » introduit, quant à lui, l'idée d'une « postériorité indéfinie par rapport à un point de référence marqué par le contexte »⁵² et fonctionne ici comme l'indice d'une réorganisation conceptuelle, d'un réajustement dans la géographie affective et sociale du héros-narrateur, rendu nécessaire par cette découverte rétrospective. À partir de ce moment, le signifiant « Dame en rose » ne coïncide plus seulement avec le signifié « cocotte, amie de l'oncle Adolphe, créature merveilleuse », mais subsume et englobe toutes les personnes évoquées plus haut : la maîtresse puis femme de Swann, Miss Sacripant, la mère de Gilberte. La stupeur et la surprise qui frappent le héros-narrateur découlent donc d'un sentiment de dépaysement, car – comme nous l'anticipions dans la section précédente – la reconnaissance a pour répercussion immédiate l'ébranlement du système des connaissances qui avait cours jusque-là pour le héros, ainsi que de l'architecture de ses souvenirs. De ce fait, nous pouvons affirmer que, dans le cas du personnage d'Odette, la péripétie qui s'engendre à partir de l'*anagnorisis* concerne moins l'action romanesque (cette révélation n'a pas de conséquences majeures pour l'intrigue, car il s'agit d'une reconnaissance rétrospective) que la dimension intellectuelle et cognitive, le narrateur étant confronté à la découverte troublante de la part d'altérité intrinsèque à toute identité.

⁵¹ Significativement, la locution figure dans notre citation entre guillemets, car elle a pour le héros la valeur d'un anthroponyme, la mention autonymique montrant la cristallisation autour du nom et de la personne d'un bloc de savoirs et de désirs qui se voit maintenant remis à plat par la reconnaissance.

⁵² Voir TLFi, entrée homonyme.

L'identification syllogistique de la Dame en Rose à Mme Swann dans *Le Côté de Guermantes* a pour préalable un événement intermédiaire, marqué lui aussi par une *anagnorisis*, qui, contrairement à la précédente, survient de manière totalement imprévue lors de la visite à Elstir pendant le premier séjour à Balbec. Parmi les tableaux et les esquisses qui se trouvent dans l'atelier de l'artiste, l'attention du héros est captivée par le portrait d'une jeune actrice en travesti⁵³. Plein d'admiration, le héros demande à Elstir qu'est devenu le modèle, mais l'artiste se montre réticent et détourne vite le sujet de la conversation, en prétextant la qualité douteuse de l'aquarelle. Le sujet paraît ainsi épuisé et l'on pourrait presque penser que le héros, pris par d'autres préoccupations (les réflexions sur l'art d'Elstir, la présentation aux jeunes filles, que le peintre pourrait favoriser, mais qui échoue à cette occasion), a déjà oublié le portrait de Miss Sacripant.

Or c'est tout le contraire. Au moment de quitter le peintre, le protagoniste revient *in extremis* sur le tableau – il dit à tout hasard qu'il aimerait posséder une photo du portrait⁵⁴ et demande à l'artiste d'où vient ce titre curieux – et c'est à ce moment-là que se produit le miracle d'une intuition spontanée, non motivée par des signes extérieurs tangibles⁵⁵, à laquelle fait suite la reconnaissance. « Ce n'est pourtant pas Mme Swann avant son mariage », lance le héros, comme frappé d'une illumination, lui-même choqué par cette « brusque rencontre fortuite avec la vérité qui [est] somme toute assez rare » (II, JF, 216) et qui se heurte pourtant au silence embarrassé du peintre. Ce manque de réaction de la part d'Elstir a néanmoins la valeur d'un assentiment, d'une confirmation tacite autorisant le narrateur à formuler la « phrase à apparition »⁵⁶ de dérivation flaubertienne, marquée par le présentatif, qui scelle la reconnaissance : « c'était bien un portrait d'Odette de Crécy » (*loc. cit.*).

Cette nouvelle facette de la personnalité d'Odette restitue une incarnation révolue de la femme de Swann et émerge à la faveur d'une *anagnorisis* aussi fulgurante qu'elle pourrait être taxée d'in vraisemblance, d'autant plus que, dans sa description du portrait, le narrateur insiste sur la dilution des contours et sur le processus de décomposition que la vision du peintre opère à même les traits réels du modèle. Néanmoins, cette tesselle ultérieure que la reconnaissance du triple lien Miss Sacripant-Odette-Mme Swann (auquel vient ensuite s'ajouter le chaînon primordial de la dame en rose) apporte à la construction du personnage d'Odette contribue à complexifier et à renouveler la représentation d'une figure à la fois familière et nouvelle, et qui s'avère proprement kaléidoscopique. Non seulement ce dispositif lève le voile sur un pan ultérieur du passé de Mme Swann, mais permet surtout au narrateur d'insister sur le choc, cognitif et émotionnel, que provoque la recomposition des images contradictoires et disjointes d'une même personne, laquelle apparaît, par ce fait même, insaisissable et inconnaissable, toujours nouvelle et toujours fuyante⁵⁷.

⁵³ Pour la description du tableau, se reporter à II, JF, 203-205.

⁵⁴ Il est facile de reconnaître dans ce souhait un clin d'œil proleptique à la scène de reconnaissance du *Côté des Guermantes*, car le héros réussira enfin à posséder une photo du portrait, qui lui viendra non pas d'Elstir mais de Morel, par l'entremise son oncle Adolphe. On serait tenté de s'exclamer, ou de formuler mentalement, à l'instar de M. de Cambremer (voir III, SG, 318), « comme le monde est petit » chez Proust !

⁵⁵ On peut, à la rigueur, supposer que le héros perçoit une vague ressemblance entre la femme représentée et « Mme Swann avant son mariage », mais ce pressentiment n'est pas affirmé explicitement avant la reconnaissance et demeure tout au plus inconscient.

⁵⁶ Expression empruntée à J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁷ À ce propos, la découverte de l'identité du modèle de Miss Sacripant entraîne à sa suite, par une autre déduction logique, une scène ultérieure de reconnaissance, « plus troublante encore » (II, JF, 218) au dire du narrateur, qui concerne le peintre. Du moment que sous l'accoutrement de Miss Sacripant se cache Odette de Crécy, portraiturée à l'époque où elle

Nous remarquerions pour finir que dans le cas des nombreuses incarnations d'Odette, Proust vise à souligner l'écart énorme qui sépare les différentes personnes, ou, plus exactement, les "avatars" successifs d'une même personne, à travers le stratagème formel du changement de nom. L'alternance des appellations (Miss Sacripant, Odette, la Dame en rose, Mme Swann ou encore, par la suite, Mme de Forcheville) est en effet le symptôme extérieur d'une pluralité et d'une diversité au sein du même, ainsi que l'indice d'une évolution, certes, personnelle, mais qui se déroule dans la sphère sociale, chaque nom marquant l'échelon de la hiérarchie mondaine atteint temporairement par le personnage, ainsi que l'arrêt momentané du kaléidoscope de la société sur telle ou telle de ses figures⁵⁸. Le recours à des noms différents se justifie alors par le fait que, au fil des rencontres, le héros se voit confronté moins à des individus qu'à « des personnalités sociales » qui se modifient au cours du temps et au gré des fortunes, alors que si le changement et la multiplicité affectent des composantes physiques, des attitudes morales, ou bien s'avèrent une donnée constitutive du caractère, comme dans le cas d'Albertine ou de Charlus, le narrateur regrettera de ne pouvoir disposer que d'un seul nom pour désigner des créatures si éloignées l'une de l'autre et si éphémères.⁵⁹

À ce propos, le cas du baron de Charlus nous confronte à une variation très intéressante que Proust introduit dans le traitement de l'*anagnorisis* et qui, nous le verrons plus loin, se manifeste aussi dans l'apothéose du bal de têtes. À la différence d'Odette ou de sa fille – dont l'ascension sociale amène et exige les changements onomastiques⁶⁰ –, pour Charlus et pour d'autres personnages proustiens le nom propre, que le héros apprend lors de la première rencontre, va constituer au cours du roman le seul facteur de stabilité au sein d'une transformation lente mais incessante. Face aux altérations que le temps et l'aggravation de son vice entraînent dans le physique du baron⁶¹, le nom inchangé demeure, à lui seul, le gage et la preuve objective de l'identité de la personne, l'élément auquel le héros doit se reporter pour que la reconnaissance aboutisse, c'est-à-dire pour que les différences soient sinon abolies, au moins surmontées, et pour qu'il puisse ainsi corriger, et ajuster l'image antérieure gardée en mémoire à l'apparence nouvelle de la personne. Nous comprenons mieux alors pourquoi la reconnaissance appliquée au retour des personnages engendre chez Proust une péripétie de type moins narratif qu'intellectuel, et pose les bases pour une transposition du mécanisme sur le plan esthétique : en rectifiant les représentations acquises et remises à plat par la dévoilement des « cent

fréquentait le salon Verdurin, ne se pourrait-il donc qu'Elstir fût la même personne que Biche, « le peintre ridicule et pervers adopté jadis par les Verdurin » (*loc. cit.*) ? Le mécanisme de la reconnaissance vient donc ici étayer, et dramatiser, la représentation dualiste du génie créateur développée déjà par Proust dans la partie théorique du *Contre Sainte-Beuve*. Le sentiment d'incrédulité et de stupeur navrée qui accompagnent cette nouvelle *anagnorisis* sont accentués par le fait que les circonstances obligent le héros non seulement à faire coexister deux représentations que sa pensée considère comme antinomiques ; il le forcent aussi à assumer que la médiocrité et la vulgarité n'épargnent pas les grands artistes, du moment que « ce sage, ce solitaire, cet homme de génie, ce philosophe à la conversation magnifique » (*loc. cit.*) qu'est maintenant Elstir est aussi, ou plutôt a été, Biche, le peintre ridicule admiré par le petit clan.

⁵⁸ Pour la métaphore du kaléidoscope social tributaire de Tardes, voir, entre autres, I, JF, 507.

⁵⁹ Le narrateur lamente en effet l'impossibilité de « donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissent par moi, jamais la même, comme – appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer – ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait. » II, JF, 299.

⁶⁰ Nous rappellerons qu'il en va de même pour Mme Verdurin, qui, après la mort de son mari, devient d'abord duchesse de Duras et finalement princesse de Guermantes.

⁶¹ Les autres reconnaissances qui ont Charlus pour objet insistent en effet sur la stupeur du narrateur vis-à-vis de la déchéance physique du personnage, voir III, PR, 709, IV, TR, 394 et 437.

masques qu'il convient d'attacher à un même visage » (IV, TR, 622), chaque répétition apporte en réalité une connaissance nouvelle, un nouvel éclairage sur un personnage que l'on croyait connaître, et qui se montre tour à tour sous un nouvel aspect.

Pour revenir au baron de Charlus, nous voudrions nous pencher plus particulièrement sur les deux épisodes qui marquent l'entrée en scène du personnage : d'abord, son apparition fugace dans le parc de Tansonville ; ensuite, la véritable première rencontre de Balbec, où, conformément à la signification traditionnelle du dispositif, l'on voit le héros passer rétrospectivement de l'ignorance à l'égard de l'identité et du statut social de l'homme entrevu à Combray, nommé Charlus, à la connaissance (c'est le même Charlus et, de plus, c'est un Guermantes). C'est donc lors d'une promenade du côté de chez Swann, dans le parc qui longe la maison de ce dernier, que le héros aperçoit un instant « un monsieur habillé de coutil et qu'[il] ne connaissai[t] pas » (I, CS, 140) mais qui fixe sur lui – seul trait physique mentionné à cette occasion – un regard « exorbitant » (*loc. cit.*). Bien qu'étranger au cercle des fréquentations de la famille du protagoniste, l'inconnu n'en est pas vraiment un à Combray, le grand-père ayant reconnu en le visiteur élégant de Tansonville le fameux Charlus, l'homme que tout le monde tient pour l'amant de Mme Swann. Le nom est donc proféré d'entrée de jeu, mais l'enfant, tout absorbé qu'il est par l'apparition imprévue de Gilberte, ne semble pas prêter la moindre attention à cet indice capital pour la suite, et remarque à peine l'homme en question.

La portée marginale que l'information du grand-père paraît revêtir à ce stade de l'intrigue est soulignée par le fait que le nom de Charlus est glissé à la dérobée dans une parenthèse, rapportant au mode direct l'exclamation indignée du grand-père à propos du ménage immoral de Tansonville⁶². En réalité, le détachement parenthétique nous paraît ici une astuce permettant à Proust de ne simuler la marginalité de ces détails que pour mieux les mettre en valeur, et de construire subrepticement une fausse amorce, dans la mesure où les ragots combraysiens concernant la relation entre Charlus et Mme Swann mettent à la disposition du héros, et des lecteurs, un savoir qui les autorise à se façonner une certaine représentation du personnage, dans le but implicite de rendre encore plus percutant le revirement sur lequel s'ouvrira *Sodome et Gomorrhe*.

Et c'est précisément à la lumière de cette intention cachée de Proust qu'il faut lire la longue préparation précédant l'entrée de Charlus dans les *Jeunes Filles*, où Saint-Loup dresse un portrait exhaustif des habitudes et des goûts de son oncle. Ces précisions contribuent à la formation d'un horizon d'attente, soit d'une image mentale fondée sur quelques repères de source sûre (le parent qu'on attend à Balbec est un aristocrate du plus haut lignage, un snob raffiné et un grand connaisseur de la gent féminine), qui finit par entraver la reconnaissance immédiate et empêche au héros de supposer que l'homme « d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros » (II, JF, 110) qui fait les cent pas devant l'hôtel et porte un habit sombre, très corseté, pourrait être l'oncle de Saint-Loup. Or, il se trouve pourtant, dans cette scène, un indice que Proust sème au bénéfice des lecteurs perspicaces, afin de susciter chez eux une intuition qui, pour l'instant, n'effleure pas la pensée du héros. Dans le portrait assez succinct que le narrateur livre de cet homme mystérieux se détache –

⁶² « (tandis que nous nous éloignons et que mon grand-père murmurait : “Ce pauvre Swann, quel rôle il lui font jouer : on le fait partir pour qu'elle reste seule avec son Charlus, car c'est lui, je l'ai reconnu ! Et cette petite, mêlée à toute cette infamie !”) » *loc. cit.*

placé opportunément en fin de phrase – un élément qui est susceptible, à lui seul, d’activer le déclic de la reconnaissance : les « yeux dilatés par l’attention » (*loc. cit.*) que l’inconnu fixe sans pudeur sur le héros. Ce détail *a priori* anodin fait pendant au « regard exorbitant » que le monsieur de Tansonville avait lancé en direction de l’enfant et est donc censé induire une mise en rapport directe de cette scène avec celle similaire du premier volume. On serait alors en droit de s’attendre au surgissement d’une *anagnorisis* qui, en combinant deux des cinq formes recensées dans la *Poétique*, s’appuierait sur un signe extérieur (la « suprême œillade », II, JF, 111) pour développer ensuite un raisonnement par syllogisme : l’homme qui regardait de façon insistante l’enfant à Combray était Charlus, l’inconnu de Balbec regarde le héros de la même façon, alors cet homme inconnu est Charlus.

Or, au lieu de chercher dans sa mémoire, le héros-narrateur réagit à l’énigme que posent le comportement et les attitudes suspectes de l’inconnu en mettant en branle sa vision analogique. La description de ses gesticulations frénétiques, de sa démarche et de ses regards se fait par le biais de plusieurs comparaisons et en mobilisant une suite de comparants indexés sur la double isotopie de la folie et de l’illicite : le narrateur pense successivement à un fou, à un espion, à un « escroc d’hôtel », à un voleur et enfin à un aliéné⁶³, bref il interprète le spectacle que donne à voir l’étranger en faisant appel aux représentations autres que lui communiquent ses impressions et qui lui permettent de s’expliquer la scène énigmatique qu’il a sous les yeux.

La présence de nombreuses comparaisons dans cette scène laisse déjà entrevoir le lien unissant notre figure à l’acte cognitif de la reconnaissance, et témoigne en outre d’un mécanisme proustien très intéressant, dont il convient d’esquisser l’analyse en anticipant une distinction sur laquelle nous reviendrons plus tard. En termes de « ré cognition », c’est-à-dire l’acte de l’esprit par lequel une représentation est subsumée sous un concept, le héros-narrateur commet ici une erreur des plus grossières⁶⁴. Puisqu’il ignore l’identité véritable de l’inconnu, et qu’il se fie seulement à ses impressions et aux analogies qu’elles inspirent, il se méprend du tout au tout ; il confond l’homme le plus en vue de Paris, l’aristocrate à la descendance illustre avec un voyou, un vulgaire espion ou, qui pire est, un malfaiteur. Néanmoins, la densité de l’isotopie de l’interlope ou de l’ombre, qui innerve toute la description et que l’on relève aussi plus loin, lorsque les présentations réciproques entre les personnages auront dissipé le mystère⁶⁵, ne peut être un simple choix de style, mais nous semble marquer au contraire l’avènement de la reconnaissance à un niveau plus profond.

⁶³ Voir II, JF, 111-112.

⁶⁴ Le même dispositif en deux temps (erreur patente suivie d’une rectification) est à l’œuvre dans l’épisode, commenté aussi par Barthes (voir « Une idée de Recherche », art. cit., p. 307), de la reconnaissance de la Princesse Sherbatoff (III, SG, 251 et 285). D’un point de vue objectif et conventionnel, le héros se trompe absolument en prenant cette aristocrate russe, dame d’honneur de la grande-duchesse Eudoxie, pour une tenancière de maison close, une vulgaire « maquerelle en voyage ». Son erreur de jugement s’explique par le fait que les signes extérieurs de prétention et de bassesse sont tellement voyants que la déduction sur le statut sociale de la dame semble aller de soi, et ce n’est qu’après un intervalle de trente pages environ que le héros découvre l’ampleur de son paralogisme. Or, le portrait de la princesse qui fait suite à la levée du malentendu, où le narrateur décrit l’orgueil, la vulgarité et une certaine bassesse morale de Mme de Sherbatoff, ainsi que son déclassement mondain, montrent pourtant que ces traits avaient été pressentis par le héros et éclairés par ses associations analogiques.

⁶⁵ Voir par exemple II, JF, 118 : « je m’aperçus alors que ses yeux qui n’étaient jamais fixés sur l’interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés, ou ceux de ces marchands en plein air qui, tandis qu’ils débitent leur boniment et exhibent leur marchandise illicite, scrutent, sans pourtant tourner la tête, les différents points de l’horizon par où pourrait venir la police ».

La suite d'analogies que le héros élabore, de façon plus ou moins consciente, à partir de ses sensations exerce ici une fonction subtilement anticipatoire, dans la mesure où elles donnent à voir des aspects encore inédits du caractère de Charlus, que la suite du roman viendra éclairer après coup. Les comparants photographient en effet ce côté invisible et inavouable que le baron s'évertue à cacher ; ils percent à jour une vérité qui contraste avec son état civil et son apparence, mais qui touche à sa vraie nature, à sa folie et à ses vices latents, et montrent donc que le héros, malgré ou même grâce à son erreur, avait bien vu dès le début, avait reconnu. Aussi semblerait-il, en observant la construction de cette scène, que la reconnaissance "vraie", soit l'accès à un savoir caché, déguisé sous les apparences, s'explique dans le texte à travers les comparaisons, celles-ci marquant la manifestation scripturale et l'aboutissement d'une vision analogique qui s'oppose à l'observation superficielle. Par ailleurs, le cas d'Odette a déjà montré que la reconnaissance dont les personnages sont le support se configure au fond comme un procédé d'ordre métaphorique, car elle réunit en une entité complexe deux particuliers hétérogènes et incompatibles, qui en viennent à coexister sans pour autant effacer les différences et l'individualité propre, ou sans qu'aucun prenne le dessus. Comme l'observe Barthes⁶⁶, aucun des deux termes n'est plus vrai que l'autre, même s'il nous semble que, dans le cas spécifique de Charlus, le comparant, à savoir le terme le plus invraisemblable et le plus éloigné de l'identité sociale du baron, est aussi le plus proche du secret du personnage, celui qui ouvre une brèche sur sa personnalité en clair-obscur⁶⁷.

L'apparition de Charlus à Balbec nous confronte ainsi à une reconnaissance en deux, voire en trois temps : l'erreur initiale du héros et le malentendu presque comique sur l'identité du mystérieux étranger de l'hôtel s'accompagnent d'une reconnaissance tacite, intuitive et pas tout à fait consciente, concernant la vraie nature du personnage, ou, plus exactement, certains aspects de son caractère et de sa vie morale, que le héros perce à jour à travers les comparaisons, dépositaires d'une vérité essentielle qui contraste avec la découverte de la personnalité sociale de l'inconnu. En le revoyant non plus seul, mais en compagnie de Mme de Villeparisis et de Saint-Loup, le héros déduit aisément, et non sans stupeur, que cet homme fort louche est bien l'oncle éminent attendu par son ami, ce que confirme le rite mondain des présentations officié par la vieille marquise. Or, c'est justement au cours de cet échange de politesses que se produit une autre équivoque très révélatrice, occasionnée, une fois de plus, par le nom du personnage et constituant le véritable élément déclencheur de la reconnaissance, voire de deux reconnaissances interdépendantes. Dans un premier temps, Mme de Villeparisis présente son neveu comme étant « le baron de Guermantes », mais, s'avisant aussitôt de son erreur, elle refait les présentations et appelle le nouveau arrivant par le titre qu'il s'est choisi : « Mon dieu, est-ce que je perds la tête ? dit-celle-ci, voilà que je t'appelle le baron de Guermantes. Je vous présente le baron de Charlus. Après tout, l'erreur n'est pas si grande, ajouta-t-elle, tu es bien un Guermantes tout de même. » (II, JF, 113). La réaction du héros face à cette nouvelle si riche de suites a pourtant de quoi surprendre : le nom

⁶⁶ Voir R. Barthes, « Une idée de *Recherche* », art. cit., p. 311.

⁶⁷ De surcroît, la trajectoire de Charlus permet de constater que la frontière entre l'erreur et la vérité s'avère réversible chez Proust : s'il est vrai que le héros se méprend ici au sujet de l'identité du baron, il n'est pas moins vrai que ce représentant illustre du Faubourg Saint-Germain côtoie de près le crime et le scandale, est atteint par un germe de folie et, comme l'on découvrira dans le *Temps retrouvé*, il sera même soupçonné d'espionnage pour son soutien à l'Allemagne pendant la guerre (voir IV, TR, 344-345).

de Charlus, qui devrait lui être familier et devrait surtout éveiller un certain souvenir de Combray, ne semble pas frapper son attention. Son esprit est occupé, d'une part, par la révélation extraordinaire que le prétendu espion qui le guettait devant l'hôtel est un membre de la glorieuse famille Guermantes de Combray ; d'autre part, par une reconnaissance corollaire, découlant de la première et non moins bouleversante, que le narrateur formule en ces termes : la vieille amie de sa grand-mère, très modestement habillée, « restée si longtemps pour [lui] la dame qui [lui] avait donné une boîte de chocolat tenue par un canard [...] moins brillante et moins haut située par [lui] que l'opticien de Combray » (*loc. cit.*), est bel et bien une Guermantes, soit un personnage de lanterne magique, une descendante de Geneviève de Brabant et de Gilbert le Mauvais.

Le héros doit ainsi, une fois de plus, “recouvrer ses esprits” et soumettre tout ce qu'il sait sur ce personnage à une révision considérable. Du moment que, comme le remarque ironiquement Saint-Loup, « dans cette famille-là, [les gens] changent de nom comme de chemise » (II, JF, 114), pour les non-initiés aux secrets des généalogies (tel est encore le héros adolescent), l'anthroponyme noble s'avère un facteur de confusion, voire une entrave à la reconnaissance, un signifiant sans relief particulier (Mme de Villeparisis) cachant en l'occurrence un signifié inattendu et précieux (Guermantes). Les précisions héraldiques que Saint-Loup, grand détracteur de la généalogie, donne à contrecœur au héros apportent la dernière touche à une scène qui ne peut que se clore sur une dernière reconnaissance, la seule que les lecteurs ont vu venir peut-être depuis le début : « je reconnaissais maintenant dans le regard qui m'avait fait retourner tout à l'heure près du casino celui que j'avais vu fixé sur moi à Tansonville au moment où Mme Swann avait appelé Gilberte. » (II, JF, 115).

L'*anagnorisis* finale a donc été rendue possible moins par une illumination spontanée, comme dans le cas du tableau de Miss Sacripant, que par la réunion de plusieurs tesselles hétérogènes, un mélange de nouvelles connaissances (les informations de Saint-Loup) et de souvenirs anciens, qui se sont peu à peu combinés – on peut dire en effet que cette reconnaissance gisait chez le héros à l'état latent, et qu'elle a été différée par les contingences – pour aboutir à une représentation inédite et complexe (mais nous ne sommes qu'au début) de Charlus. Le personnage gagne ainsi en épaisseur grâce à une construction binoculaire fondée sur l'alliance des contraires et la coexistence métaphorique, sous un même nom, de facettes antinomiques : l'homme suspect atteint de folie et le rejeton de la noble famille Guermantes, le prétendu amant de Mme Swann, tombeur de dames inguérissable et – la suite le montrera – l'inverti avec un penchant inavouable pour les jeunes adolescents.

Les scènes de reconnaissance qui ont pour protagonistes Odette et Charlus nous ont permis d'observer des éléments constitutifs de l'*anagnorisis* de personnes qui sont susceptibles, comme nous allons le voir par la suite, d'être transposés du niveau de l'action romanesque au plan esthétique et stylistique. L'acte de reconnaissance qui se joue entre les personnages proustiens et son héros-narrateur consiste en l'activation d'une démarche de confrontation, ou de comparaison, ayant pour point d'aboutissement la mise en présence, suivie d'une juxtaposition, de deux (ou plusieurs) représentations d'une même personne, un comparé et un comparant remontant à des époques différentes, et apparaissant, de ce fait, comme foncièrement hétérogènes, voire incompatibles. En ce sens-là, le choc propre à l'opération cognitive de la reconnaissance dérive de ce que l'émergence d'une vérité nouvelle impose au héros de reconnaître, c'est-à-dire d'accepter, une réalité qui

va à l'encontre de ses croyances, d'admettre que des univers qu'il considérerait comme étanches, dans l'espace et dans le temps (la Dame en rose, Miss Sacripant, Mme Swann), doivent être ramenés à une seule personne, à une identité à la fois unique et multiple.

De la sorte, plutôt qu'à la découverte et au rétablissement de l'identité univoque d'un personnage, la reconnaissance contribue chez Proust à la multiplication des identités (en attestent les changements de nom), ou, pour mieux le dire, à la représentation fictionnelle de la plurivocité constitutive de chaque identité, ainsi qu'à la mise en scène d'une fragmentation kaléidoscopique qui transforme les personnages romanesques, encore "explicables" et expliqués au préalable chez Balzac, en des créatures indiscernables⁶⁸. D'un point de vue narratif, dans la *Recherche* le dispositif participe moins de la fabrication du suspens que de la mise en œuvre du concept de « romanesque vrai », énoncé en abyme dans ce passage de *Sodome et Gomorrhe* : « Mais en revoyant la fille de Jupien dans mon souvenir, je commençais à trouver que les "reconnaisances", pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai » (III, SG, 255-256). La modalisation autonymique et les guillemets indiquent que Proust entend renvoyer explicitement au dispositif littéraire et théâtral de l'*anagnoris*, qu'il semble déprécier et ravalier au niveau d'un romanesque de pacotille, d'un expédient trivial pour amener la péripétie et qui va à l'encontre du vraisemblable. En réalité, dans cet extrait notre auteur procède aussi à une réhabilitation de la notion et justifie implicitement son utilisation si abondante du procédé. Proust affirme au fond que les reconnaissances ne font que reproduire un aspect de la vie, et c'est la vie qui, en termes de coefficient romanesque, surpasse largement le roman, car elle orchestre des coïncidences, des conjonctions tout aussi surprenantes mais qui ont l'avantage d'être vraies, de se réaliser au jour le jour. Les reconnaissances sont en outre au service du retour des personnages, principe que Proust renouvelle en y intégrant « la quatrième dimension du temps » ; il donne ainsi à voir des êtres qui évoluent et changent au fil des années, qui reviennent, les mêmes et pourtant autres à chaque nouvelle apparition. Si donc le temps s'incarne et devient visible dans le roman grâce aussi à la technique de la reconnaissance, celle-ci, de son côté, ne peut se dérouler qu'au sein de cette dimension. L'intervalle temporel qui s'écoule entre les manifestations successives du personnage est nécessaire, d'une part, pour mettre en scène les changements qui affectent aussi bien le sujet que l'objet de la reconnaissance ; d'autre part, pour représenter le processus de rectification des erreurs lié à l'apprentissage du héros, la reconnaissance intervenant parfois comme une conséquence directe des informations que le héros apprend, entre la première et la deuxième rencontre, sur la personne inconnue, ou méconnue⁶⁹.

Pour finir, nous avons constaté que le fonctionnement de l'*anagnorisis* romanesque est sous-tendu par une opération comparative – ce qui autorise déjà l'hypothèse d'un lien entre la reconnaissance et la figure de la comparaison. Cette opération se charge chez Proust d'une double portée heuristique : le héros (ainsi que le lecteur en dehors de la fiction) est obligé d'entreprendre une reconfiguration constante des connaissances

⁶⁸ Edward Bizub soutient, quant à lui, que la représentation fragmentée, par apparitions successives, des personnages dans le roman proustien est influencée par l'idée du dédoublement de la personnalité et par la théorie de la division de conscience, promues par la psychologie expérimentale de l'époque, voir *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006, p. 51-52.

⁶⁹ Barthes classe la « temporalité » ou plutôt « l'effet de temps » parmi les « efflorescences de la forme » qui caractérisent la figure de l'inversion chez Proust, et les reconnaissances qui en émanent, voir « Une idée de Recherche », art. cit., p. 309.

antérieures et des souvenirs liés à tel ou tel personnage, puisque « [ses] divers instantanés [...] chaque image nouvelle retouchent les précédents »⁷⁰ ; c'est alors au cours de cette révision que se produit le passage de l'ignorance à la connaissance, dans la mesure où nous apprenons quelque chose d'inédit au sujet d'un personnage qui se renouvelle et se transforme au fil du temps⁷¹. La nuance de répétition que véhicule le préfixe *re-* dans le mot « reconnaissance » nous semble alors acquérir un sens spécial dans le système proustien des personnages : re-connaître ne signifie pas simplement identifier une personne à partir des informations que l'on possède sur elle, mais *connaître à nouveau*, en s'appuyant sur de nouvelles bases, quelqu'un que l'on croyait connaître déjà, ou, plus exactement, que l'on connaissait sous un autre aspect⁷², parfois sous un autre nom. Partant, le personnage n'est pas, à proprement parler, un inconnu, mais n'est pas non plus la même personne que le héros avait rencontrée à un moment donné de sa vie : l'Odette des Verdurin *est, et n'est pas* en même temps, la Dame en rose, Miss Sacripant, Mme Swann, Mme de Forcheville.

2.2.2 Reconnaissances par le syllogisme : le « bal de têtes »

Tout en se montrant critique vis-à-vis de l'usage abondant que Proust fait du coup de théâtre, taxé d'expédient artificiel, d'astuce facile des auteurs de mélodrames⁷³, Maurice Bardèche n'a pas manqué de souligner la portée philosophique et intellectuelle des péripéties dans la *Recherche* ; il leur attribue, à juste titre, la valeur d'« une découverte qui [...] donne accès à un domaine nouveau de la vie intérieure »⁷⁴ et dont les répercussions intéressent la représentation des personnages et de l'apprentissage du héros-narrateur. L'examen des épisodes conçus autour des figures d'Odette et de Charlus a permis de mettre en avant les caractéristiques propres à l'*anagnorisis* narrative chez Proust, ainsi que de relever certains aspects qui cautionnent l'idée d'une affinité entre la comparaison et la reconnaissance sur le plan esthétique, et que nous allons maintenant approfondir en nous penchant sur la grande fresque du « bal de têtes ». L'apparition des visages grimés, et la séquence d'*anagnoriseis* dont ils font l'objet, marquent le sommet de l'art romanesque proustien et amènent un second dénouement, en apportant la dernière, et peut-être la plus spectaculaire révélation de cette matinée cruciale : la reconnaissance du travail incessant et invisible du Temps, incorporé par les personnages décrépits, ainsi que l'impératif pour l'artiste de le rendre visible dans son œuvre. Nous souhaitons donc revenir sur quelques moments importants de cette partie conclusive du *Temps retrouvé* car, plus encore que dans les épisodes concernant Odette ou Charlus, les reconnaissances en rafale qui se succèdent au fil de la narration peuvent être lues comme un geste proprement comparatif et métaphorique, qui a partie liée avec les deux thèmes cruciaux de la réflexion menée par Proust dans la *Recherche* : la mémoire et le temps.

⁷⁰ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 73.

⁷¹ « C'est de cette confrontation que naît le relief du personnage, et qu'il acquiert une nouvelle dimension », *ibid.*

⁷² Pensons, à ce propos, au titre de chapitre « Nouvel aspect de Robert de Saint-Loup » figurant dans la table des matières prévue pour le dernier volume. Voir la « Notice » du *Temps retrouvé*, IV, p. 1171.

⁷³ Les coups de théâtre répétés de la *Recherche* ont recours selon Bardèche à « une intervention des dieux tout aussi fallacieuse que le *deus ex machina* du répertoire et surtout aussi peu nécessaire », M. Bardèche, *Proust Romancier*, t. I, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁴ *Ibid.*

Dès les premières ébauches des cahiers 51, 58 et 57, rédigées autour de 1909-1910, la problématique de la reconnaissance est au cœur du long développement romanesque qui fait suite à la dissertation d'esthétique de « L'Adoration perpétuelle ». Troublé par l'aspect étrange, comme transfiguré, des personnes qu'il rencontre, le héros n'en croit pas à ses yeux et a l'impression d'avoir échoué à une fête où les invités – qu'il est pourtant censé connaître – semblent porter un déguisement et s'être amusés à se fabriquer une « tête », un masque déformant qui empêche de les reconnaître. La difficulté qu'il éprouve à retrouver le nom des convives, se heurtant parfois jusqu'à l'impossibilité radicale de la reconnaissance, suscite chez le héros dépaysement proche de la confusion onirique et une stupeur qui, dans la version primitive du cahier 51, gagne en dramatisation grâce à la technique du discours endophasique au présent : « c'est à ne pas le reconnaître », « mon Dieu qui est-ce ? », « je ne comprends rien à ce qu'ont tous ces gens que je ne reconnais que comme dans un rêve »⁷⁵, s'exclame tour à tour le héros déconcerté. Mais quelle est la cause de ce trouble ? Pourquoi la reconnaissance s'avère-t-elle si pénible, voire, comme le montreront les esquisses plus tardives, menacée par l'échec ?

Suivant l'acception plus spécifiquement psychologique du terme, la reconnaissance est une opération cognitive qui permet d'identifier les choses et les êtres qui nous entourent en confrontant « l'objet d'une représentation actuelle » à « un objet antérieurement perçu »⁷⁶. À la différence du verbe « connaître », qui signifie « avoir présente à l'esprit l'idée plus ou moins précise ou complète d'un objet abstrait ou concret »⁷⁷, l'acte de reconnaître relève des fonctions de la mémoire et implique, comme l'affirme Bergson, « l'évocation d'une perception passée que la perception présente semble répéter »⁷⁸, c'est-à-dire une mise en rapport, culminant enfin dans une superposition, entre la perception actuelle de l'individu que le héros aperçoit dans le salon et un ou plusieurs souvenirs des perceptions antérieures de la même personne. Le mécanisme de la reconnaissance déclenche donc un va-et-vient entre le présent et le passé et s'articule autour d'une structure binaire que l'on peut analyser en empruntant le patron structurel de la comparaison, le comparé étant représenté par la personne dans son aspect présent, soit vieillie et flétrie, alors que le comparant coïncide avec l'image mentale que le héros-narrateur a gardée dans sa mémoire.

Or, il se trouve pourtant que dans l'épisode du bal de têtes ce processus de confrontation, se déroulant d'ordinaire de façon automatique, s'enraye : le souvenir auquel le protagoniste se rapporte, et qui a été préservé dans sa fixité, à l'abri de l'action destructrice du temps, met en effet à sa disposition une représentation cristallisée, qui ne se recoupe plus avec l'apparence actuelle de la personne, puisque celle-ci a vécu dans le temps et a été métamorphosée par cet « artiste »⁷⁹. Par conséquent, la comparaison, au lieu d'aboutir au constat d'une identité et de permettre ainsi l'identification du personnage, risque de se solder par un échec, car les deux entités (l'image vivace de la perception présente et celle affaiblie du souvenir) s'avèrent proprement incomparables, les différences étant trop grandes et trop flagrantes par rapport aux ressemblances⁸⁰.

⁷⁵ Toutes ces citations proviennent de l'esquisse XLI.I du *Temps retrouvé*, IV, p. 875.

⁷⁶ Voir TLFi, entrée « reconnaître ».

⁷⁷ Voir *ibid.*, entrée « connaître ».

⁷⁸ C'est la définition de la « reconnaissance de second genre » que Bergson formule dans *L'Énergie spirituelle* (PUF, 2017, p. 142).

⁷⁹ « Bref l'artiste, le Temps, avait “rendu” tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants, [...] » IV, TR, 513.

⁸⁰ Comme l'explique Annamaria Contini dans son article sur le déjà-vu, « ricordarsi qualcosa è vedere sotto un'identica luce un'immagine vivace (quella della percezione presente) e un'immagine debole (quella della sensazione passata),

La leçon amère que l'expérience vécue dans le salon inflige au héros permet de mieux comprendre le caractère temporel et mémoriel propre au processus de reconnaissance appliqué aux personnes : notre mémoire (volontaire) conserve des instantanés, des images figées des êtres que nous avons côtoyés dans notre vie, élaborées à partir des données sensorielles, mais aussi du complexe de circonstances, de sensations et de désirs contingents qui influaient sur nous au moment de la perception. Ces images restent valables jusqu'à ce que, après un intervalle de temps – au cours duquel la séparation n'a pas permis à notre perception de se renouveler et à nos images mentales de se conformer aux changements intervenus – les mêmes personnes se présentent à nous sous un autre aspect, radicalement changées par rapport à notre souvenir, et remettent ainsi à plat des représentations désormais révolues. De cet écart s'ensuit alors que l'identification ne va plus de soi, mais s'opère à la suite d'un effort cognitif et herméneutique, d'autant plus pénible que les différences sont saisissantes⁸¹ et qu'il s'agit de prendre conscience d'« un changement si complet, une si entière métamorphose » (IV, TR, 509). Ce n'est donc qu'en faisant appel aux ressources conjointes de l'intelligence et de la mémoire⁸² que l'on parvient à dépister les quelques traits communs à l'image nouvelle et à celle ancienne, et à dégager enfin une ressemblance, préalable nécessaire à une reconnaissance qui est moins le résultat d'un mouvement instinctif que d'un raisonnement. « À vrai dire, je ne reconnus [le prince de Guermantes] qu'à l'aide d'un raisonnement⁸³, et en concluant de la simple ressemblance de certains traits à une identité de la personne » (IV, TR, 499) admet le narrateur, qui, au fur et à mesure qu'il s'avance dans le salon, se rend compte que la reconnaissance, et la résolution de l'énigme que lui pose tour à tour chaque visage, à la fois connu et nouveau, passent par une sorte de calcul, par une double opération d'abstraction et de soustraction. Pour réussir à percevoir une ressemblance, le héros doit d'abord faire abstraction du « travestissement » (IV, TR, 500) des personnages et soustraire peu à peu de leur apparence d'aujourd'hui les différences, soit les éléments nouveaux et étrangers que le temps a ajoutés, afin de revenir à l'état le plus proche de son souvenir⁸⁴.

trovando le simili dal punto di vista qualitativo, ma diverse sia per l'intensità sia per le relazioni che intrattengono con altre sensazioni e altre immagini ; riconoscere il proprio ricordo significa sovrapporre poi le due immagini, diventando consapevoli della loro identità. » (« Se souvenir de quelque chose, c'est voir sous le même jour une image vivace (celle dérivant de la perception présente) et une image faible (celle dérivant de la sensation passée) et conclure à leur similitude qualitative, tout en les trouvant différentes aussi bien par leur intensité que par les relations qu'elles entretiennent avec d'autres sensations et d'autres images ; reconnaître son propre souvenir signifie superposer, dans un second temps, les deux images, en prenant conscience de leur identité. » nous traduisons). A. Contini, « Déjà-vu. Un enigma della mente tra Ottocento e Novecento », dans M. Piccolino (dir.), *Neuroscienze controverse. Da Aristotele alla moderna filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringheri, 2008, p. 116.

⁸¹ Comme le note Luc Fraisse, dans toute la scène du bal de têtes « le héros médite essentiellement sur l'insertion d'une différence dans la ressemblance entre les apparences d'autrefois et d'aujourd'hui d'un même personnage », c'est-à-dire qu'il médite sur l'opération de reconnaissance et sur sa possibilité. Voir L. Fraisse, « Le bal de têtes selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique », dans A. Montadon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 139.

⁸² Cf. IV, TR, 503 : « Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et *forçaient à faire un travail d'esprit* quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car *on était obligé de les regarder, en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire [...]* » (nous soulignons).

⁸³ C'est aussi la conclusion à laquelle parvient Paul Ricœur : « reconnaître, dans ces conditions, demande un raisonnement [...] qui doit traverser les états successifs d'un visage. » *Parcours de la reconnaissance*, op. cit., p. 102.

⁸⁴ Cette opération de soustraction est décrite de façon plus explicite dans un avant-texte du cahier 57, où figure une scène de reconnaissance manquée entre le héros et sa tante, personnage qui servait de prétexte pour se rendre à la matinée Guermantes dans les versions primitives. Proust décrit la nouvelle apparence comme une couche de maquillage grotesque, un masque qui recouvre en surplus les traits connus et empêche de reconnaître : « je fus obligé de lui confesser [que je ne

Les personnages décatis du bal de tête apparaissent donc comme autant de signes inconnus, ou méconnus, à déchiffrer, comme une suite de signifiants obscurs, disjoints du signifié ordinaire, à transposer en un langage clair. De même que les impressions obscures suscitées par les objets les plus anodins transforment le réel en « un grimoire compliqué et fleuri » (IV, TR, 457), que l'écrivain va devoir éclaircir, c'est-à-dire reconnaître, le parterre des figurants du salon Guermantes, avec leurs visages grimés (on aura remarqué dans cet adjectif la même racine étymologique que le mot « grimoire »), offre également au narrateur une profusion de signes en attente d'être déroulés, et lui impose de chercher au-delà des masques pour pouvoir atteindre l'idée de la personne et l'essence d'une métamorphose que la forme sensible cache et donne à pressentir en même temps. Le héros en passe de devenir narrateur doit alors se faire « égyptologue »⁸⁵ ; il doit reconstruire l'archéologie des corps et des visages en traversant à rebours les « états successifs » qui s'amassent sous l'état actuel et lui confèrent une profondeur féconde, dans l'espoir d'y puiser un nom et de parvenir enfin à une reconnaissance qui ne se limite pas, toutefois, au rétablissement de l'identité, mais doit aussi exprimer l'essence du changement opéré par le temps. C'est pourquoi, comme il arrivait déjà dans le récit de la rencontre avec Charlus, au fur et à mesure qu'il s'avance dans le salon, le narrateur s'efforce d'interroger les impressions ressenties à la vue des personnages vieillissés et de maîtriser le troublant spectacle de leurs mutations physiques à travers le filtre herméneutique et heuristique de l'analogie, d'où l'abondance de métaphores et de comparaisons empruntées aux domaines du guignol, de la féerie, de la biologie, de la statuaire gothique.⁸⁶

Ainsi, plus l'on suit le narrateur proustien aux prises avec les multiples apparitions qui jalonnent la matinée Guermantes, plus il apparaît que les scènes de reconnaissance sont sous-tendues⁸⁵ par la répétition d'une séquence cognitive articulée en deux étapes réversibles : à la stupeur initiale et au sentiment de trouble du protagoniste face à des transmutations prodigieuses, que donnent à voir les nombreuses analogies, succède l'effort de déchiffrement des visages et la tentative d'extraction d'une ressemblance par un raisonnement d'ordre comparatif et par l'analyse des différences entre les apparences actuelles et passées des individus. Cette dualité interne au mécanisme nous met alors en présence d'un contraste, d'un affrontement tout à fait intéressant pour notre propos. Proust semble en effet orchestrer la scène du « bal de têtes » de façon à faire ressortir un conflit entre l'impression première, spontanée, que le héros ressent au contact avec la nouvelle (et dernière) incarnation des invités, et le processus d'identification qu'il se voit par la suite contraint à opérer. Le geste comparatif intrinsèque à l'opération de la reconnaissance, soit la confrontation entre l'image actuelle et celle qui figure dans « le dictionnaire illustré qui nous prête notre mémoire » (IV, TR, *Esquisse LXXI*, p. 984)

la reconnaissais pas] tant j'eus peu l'idée que ce pouvait être ma tante et je ne l'eus pas davantage quand elle se fut nommée. Il eût fallu d'abord *qu'elle ôtât* de sur son pâle et beau visage ce masque proéminent et rouge, de sur le sourire que je me rappelais et qui était celui de ma grand-mère, cette bouche vissée comme une orange en bois dont les deux parties pourraient se séparer et qui au repos faisaient un hémisphère convexe [...] » IV, TR, *Esquisse XLI*, p. 882 (nous soulignons).

⁸⁵ Expression empruntée à Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 112.

⁸⁶ Nous ne citons que quelques exemples tirés du début du second volet du *Temps retrouvé*, où l'accumulation d'images est plus sensible, conformément au bouleversement et à la surprise du narrateur : « c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je le voyais agité, promené dans ce salon » (IV, TR, 502) ; « Ses moustaches [du prince de Guermantes] étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. » (IV, TR, 499) ; « J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle ce que peut être devenu l'insecte le plus rapide, le plus sûr en ses traits [...] » (IV, TR, 501) ; « tous ceux qui n'étaient pas là [...] les yeux clos, tenant leur chapelet, rejetant à demi leur drap déjà mortuaire, sont pareils à des gisants que le mal a sculptés jusqu'au squelette dans une chair rigide et blanche comme le marbre, et étendus sur leur tombeau. » (IV, TR, 524).

serait vouée à l'insuccès, ou pour le moins à des résultats incertains, si le héros ne mobilisait pas les ressources de l'intelligence et ne s'attachait pas à fournir un « travail d'esprit » (IV, TR, 503) qui consiste précisément en le dépassement volontaire des différences que les données immédiates de sa perception lui ont communiquées (et qui sont néanmoins canalisées et exprimées par la vision analogique), comme le suggère la locution « faire rentrer par la pensée », employée à propos du vieux M. de Cambremer : « je lui parlais les yeux attachés sur deux ou trois traits que je pouvais faire rentrer par la pensée dans cette synthèse, pour le reste toute différente de mes souvenirs, que j'appelais sa personne » (IV, TR, 511).

De ce fait, la superposition, ou plutôt la mise en rapport de deux dimensions temporelles d'ordinaire disjointes, le passé et le présent, ainsi que la conciliation des différences et des ressemblances, s'opèrent grâce à l'emprise de la raison ordonnante sur les données sensorielles, grâce à un coup de force de l'esprit qui trouve son allié dans le nom propre, et dans l'injonction d'identification que celui-ci, une fois prononcé, impose au narrateur. Le nom, resté inaltéré au fil des années pour la plupart des personnages, postule et certifie une identité là où les sens n'avaient d'abord perçu que des différences, ainsi qu'il arrive dans le passage emblématique de la reconnaissance de Mme Sazerat :

je m'appliquais à introduire dans le visage de l'inconnue, entièrement inconnue, l'idée qu'elle était Mme Sazerat et je finissais par rétablir le sens autrefois connu de ce visage, mais qui serait resté vraiment aliéné pour moi, entièrement celui d'une autre femme ayant autant perdu tous les attributs humains, que j'avais connus, qu'un homme devenu singe, *si le nom et l'affirmation de l'identité* ne m'avaient mis, malgré ce que le problème avait d'ardu, sur la voie de la solution. (IV, TR, 509, nous soulignons)

On aura noté que le mot « identité » désigne ici non pas « le caractère de deux ou plusieurs êtres identiques », ce que remet d'ailleurs en cause la nouvelle apparition de Mme Sazerat, mais « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments (état civil, signalement) qui l'individualisent »⁸⁷, la visée de Proust étant de faire ressortir l'opposition entre cette signification conventionnelle et le verdict de la perception. La profération du nom par la personne, lors des présentations, brise les doutes et les entraves à la reconnaissance, mais impose également l'acceptation forcée d'une identité formelle, « sur le papier », qui va à l'encontre des données perceptives brutes et de la diversité reflétée par les comparaisons. Si le narrateur ne se fiait qu'à elles, il serait enclin à ne pas reconnaître en cette dame « entièrement inconnue » la même Mme Sazerat fréquentée jadis Combray ; le nom inchangé, gage de l'identité immuable, force en revanche la pensée à résoudre le problème ardu que pose le visage, à rechercher les ressemblances résiduelles, les points de repères qui « rétablissent le sens autrefois connu » au sein d'un univers conceptuel bouleversé et corroborent pour finir une réalité – et une identité – que les impressions premières avaient niées.

Aussi, au fil des méditations que les apparitions des masques grimés de la matinée inspirent au narrateur, voyons-nous se profiler un contraste intéressant entre deux facettes, ou deux versants, de l'opération de reconnaissance. Comme l'a expliqué aussi Bergson à propos de la « reconnaissance du second genre », celle-ci revient à appréhender et à essayer de formuler en langage « ce qui différencie les deux situations » – dans notre cas, l'image actuelle et l'image révolue de la personne – « en même temps de ce qui leur est

⁸⁷ Les définitions du terme « identité » que nous citons sont tirées de l'entrée homonyme du TLFi.

commun »⁸⁸, autrement dit à atteindre l'essence des métamorphoses subies par les personnages et à interroger les différences que le narrateur a instinctivement perçues et qui sont à l'origine de son dépaysement. De ce versant troublant mais fécond de la reconnaissance témoignent à notre avis les nombreuses comparaisons et métaphores, qui précèdent ou suivent l'actualisation de l'autre facette de l'*anagnorisis* à l'œuvre dans le « bal de têtes », celle qui nous ramène, même si par un détour typiquement proustien, à la forme de reconnaissance par syllogisme d'Aristote. Les exemples cités plus haut ont montré, en effet, que l'acte de reconnaissance que le narrateur, au prix d'un grand effort cognitif et mémoriel, accomplit et réitère dans le salon des Guermantes équivaut à une identification induite par un calcul logique, et forcé, au terme duquel il parvient à « mettre le nom qu'il fallait sur les visages » (IV, TR, 502), c'est-à-dire à faire adhérer le nom, indice purement protocolaire de l'identité, à une image de la personne qui s'oppose aussi bien au souvenir qu'aux impressions suscitées par son incarnation actuelle. Le nom entraîne ainsi le rétablissement d'une identité qui avait été mise en question par la perception et c'est donc sur cette seule tesselle, sur ce point commun aux deux pôles de la comparaison (l'apparence d'aujourd'hui et l'apparence d'autrefois) que se fonde la reconnaissance⁸⁹ :

En effet, "reconnaître" quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est *penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires*, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle, n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas [...]. (IV, TR, 518, nous soulignons)

La définition du processus de reconnaissance que Proust énonce ici par le biais de son narrateur est capitale dans notre perspective, au moins pour deux raisons. Non seulement l'écrivain établit et explicite, à travers un mouvement d'autocorrection (« et plus encore »), un contraste sémantique entre deux verbes apparemment synonymes comme « reconnaître » et « identifier », ce dernier se limitant à désigner l'action d'attribuer un nom à une personne, alors que le premier laisse entrevoir la complexité d'une opération qui s'avère irréductible à une pure vérification de l'identité du point de vue de l'état civil. Cet extrait scelle surtout l'affinité profonde, que nous avons déjà soulignée dans la section précédente, entre la reconnaissance et l'appareil esthético-cognitif de la métaphore (et de la comparaison), qui implique le rapprochement et la synthèse, opérée à partir d'un ou plusieurs traits communs – ici d'une seule « dénomination » – de deux éléments allotopes, de deux disparates aussi éloignées qu'apparemment inconciliables. L'équivalence que Proust suggère dans ce passage entre la métaphore et la reconnaissance a été relevée aussi par Paul Ricœur, pour qui « la première [constitue] l'équivalent logique de la seconde et la seconde l'équivalent temporel de la première »⁹⁰, la reconnaissance rendant en effet sensible la distance que les années ont ménagée entre les deux termes du rapport métaphorique.

⁸⁸ Voir *L'Énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁹ Le texte contredit une seule fois ce pouvoir unifiant du nom : « Pourtant il y en eut un que, *même nommé*, je ne pus reconnaître, et je crus à un homonyme, car il n'avait aucune espèce de rapport avec celui que non seulement j'avais connu autrefois mais que j'avais retrouvé il y a quelques années. » (IV, TR, 524, nous soulignons) Le nom parfois ne suffit pas pour surmonter la première impression d'étrangeté et pour combler l'écart entre l'actuel et le passé. Le rapport est trop ténu et même si le nom reste le seul trait commun, le seul pont entre le présent et le passé, il pourrait s'avérer trompeur et déboucher seulement sur une homonymie.

⁹⁰ P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. II, Seuil, « Points essais », 1991, p. 280.

Or, il nous semble néanmoins que la dimension métaphorique que Proust confère implicitement à la démarche de reconnaissance mise en situation dans le bal de têtes ne doit pas être confondue avec la notion plus ample de métaphore qu'il développe dans sa théorie de l'art et qu'il élève au rang de principe fondateur de son esthétique. Si, comme nous le verrons encore plus loin, la métaphore proustienne – dans sa double acception de *translatio* et de *translatum*, soit en tant que fondement ontologique du réel et principe constitutif de la vision de l'artiste incarnée par l'écriture – consiste en la mise au jour de l'altérité propre à chaque objet du monde, en la découverte d'une essence qui est contenue, et ne peut être saisie, que par le biais d'un autre objet, la conciliation métaphorique des contraires que présuppose ici l'acte de reconnaissance correspond en réalité à un dépassement de l'altérité. Ce dépassement, ou plutôt la mise entre parenthèse de l'étrangeté propre aux figurants de la matinée, est voué au rétablissement d'une convention, à la vérification ultime d'une identité qui, tout en entérinant les différences, contraint le héros à une capitulation face aux évidences de l'état civil, en dépit de ses impressions premières. De la sorte, la métaphore qui sous-tend cette forme de reconnaissance et qui permet de « penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires », est au fond – n'en déplaise à Bergson – une métaphore dictée par l'intelligence, qui n'émane pas de l'exigence de traduire une impression, mais bien de l'effort (induit par le nom) de restaurer un état de choses – une identité – que les impressions ont fait vaciller. Par conséquent, la qualité, ou « l'essence commune », que la métaphore est censée faire émerger, et qui à son tour la fonde et la justifie, n'est pas un rapport de matrice sensible, enraciné dans l'impression éprouvée au contact avec l'objet, mais bien le nom, soit une étiquette conventionnelle et creuse⁹¹ :

On me disait un nom et je restais stupéfait de penser qu'il s'appliquait à la fois à la blonde valseuse que j'avais connue autrefois et à la lourde dame à cheveux blancs qui passait pesamment près de moi. Avec une certaine roseur de teint *ce nom était peut-être la seule chose qu'il y avait de commun entre ces deux femmes*, plus différentes – celle de ma mémoire et celle de la matinée Guermantes – qu'une ingénue et une douairière de pièce de théâtre. (IV, TR, 519, nous soulignons)

À ce stade terminal du roman, le nom n'est plus un facteur d'individualisation, le catalyseur et le réservoir des désirs et des rêveries sur la personne, mais se réduit à n'être que « la simple carte photographique d'identité à laquelle nous nous reportons pour savoir si nous connaissons, si nous devons ou non saluer une personne qui passe » (II, CG, 311). En favorisant une reconnaissance-identification, le nom brise l'enchantement⁹² ; il met fin aux hésitations et soulage le héros-narrateur de son angoisse stupéfaite, mais fait aussi voler en éclats l'aura féérique, le charme nouveau des êtres qu'il rencontre. De plus, comme nous le remarquons déjà au sujet de Charlus ou d'Albertine, le nom s'avère un leurre. Avec son immutabilité, sa « toujours pareille placidité immémoriale » (IV, TR, 534), il est censé passer au rabot les altérations et les changements dont l'apparence sensible de la personne fait pourtant état ; il est le signe extérieur et factice

⁹¹ À la question provocatrice que se pose Mauro Carbone en analysant la scène du bal de têtes, qui renvoie à son avis au problème posé par le *Ménon* platonicien, soit celui d'une reconnaissance sans ressemblance, (« que reste-t-il de l'idem : du même qui définit l'identité ? », voir *Proust et les idées sensibles*, Vrin, 2008, p. 106), nous pourrions répondre que c'est bien le nom !

⁹² Le narrateur le dit explicitement à propos de Rachel : « Ce nom magique rompit aussitôt l'enchantement qui avait donné à la maîtresse de Saint-Loup la forme inconnue de cette immonde vieille. Sitôt que je sus qui elle était, je la reconnus parfaitement » IV, TR, 578.

d'une identité qui gomme, ou plutôt voudrait démentir, la loi des états et des moi successifs qui composent chaque individu.

Les reconnaissances qui jalonnent la dernière matinée du roman se configurent donc comme l'issue, plus ou moins satisfaisante, d'un raisonnement qui a dans le nom propre son pivot et son dispositif de validation ; du moment que la personne que le héros-narrateur retrouve à cette occasion porte le même nom que l'individu connu par le passé, il est finalement obligé de la reconnaître, c'est-à-dire d'admettre que c'est bien elle, et ce malgré le jugement initialement contraire de sa perception, frappée bien plus par les différences entre les deux apparences que par les ressemblances⁹³. Le nom fait ainsi office de *tertium comparationis* ; il assemble sous son sceau trompeur ce qui ne se ressemble (presque) pas, soit un comparé (l'image actuelle) et un comparant (l'image ancienne) que le héros-narrateur juge instinctivement comme incomparables ; par là, il ramène un univers bouleversé dans les limites de l'intelligible, il favorise le rétablissement d'un ordre social cohérent, ou – pour employer un terme cher à Deleuze – d'un « Logos »⁹⁴ où l'intelligence l'emporte sur les données sensibles. C'est pourquoi il nous semble que l'on gagnerait en précision si l'on définissait les *anagnoriseis* du bal de tête non pas en termes de reconnaissance mais en termes de *récognition*.

Dans la philosophie kantienne, ce substantif désigne la fonction synthétique fondamentale de la pensée, soit l'acte par lequel l'esprit subsume une représentation sous un concept⁹⁵ et parvient à l'identifier ; or, c'est bien le même acte qui se produit dans les épisodes que nous avons rappelés plus haut, où les apparitions multiples d'une personne se trouvent finalement subsumées par un même nom. Nous voudrions réserver, en revanche, le terme de *reconnaissance* pour des phénomènes qui relèvent plus spécialement de la sphère esthétique et stylistique, et qui sont représentés dans le texte par les comparaisons. Tandis que la *récognition*, induite par la profération du nom, fait abstraction des différences et débouche sur une concordance forcée des images présente et passée, faute de quoi la comparaison échoue et l'individu demeure inconnu, la reconnaissance véritable s'opère à partir des différences et porte sur la nouveauté, l'étrangeté des personnages dans leur nouvelle apparence. Dans la plupart des « retrouvailles » relatées dans l'épilogue du *Temps retrouvé*, celle-ci entre en jeu avant ou après l'identification, lorsque le narrateur – mis en présence d'une identité formellement irrécusable – s'attache à interpréter, à déchiffrer les signes du changement physique et moral en restaurant la vérité (analogique) de ses impressions premières, ainsi que le choc suscité par les altérations de

⁹³ Le héros avait déjà fait l'expérience d'une reconnaissance de type syllogistique, prenant le contrepied des impressions éprouvées face à l'objet réel de ses rêves, lorsqu'il avait aperçu la silhouette de la duchesse de Guermantes dans l'église de Combray. En distinguant parmi des traits ordinaires (un grand nez, une cravate de soie mauve, des yeux bleus) et dans la surface échauffée de son visage « des parcelles d'analogie » avec le portrait qu'il connaît, le héros se dit d'abord : « cette dame ressemble à Mme de Guermantes ». La reconnaissance liminaire de cette vague ressemblance, admise au prix de nombreuses différences et en vainquant une résistance intérieure, met en branle le syllogisme au terme duquel la reconnaissance est complète : « or la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant, et que je me rappelais être, à ce qu'on m'avait dit, réservée à la famille de Guermantes quand quelqu'un de ses membres venait pour une cérémonie à Combray ; il ne pouvait vraisemblablement y avoir qu'une seule femme ressemblant au portrait de Mme de Guermantes, qui fût ce jour-là, jour où elle devait justement venir, dans cette chapelle : c'était elle ! » I, CS, 172.

⁹⁴ Voir G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 128-129.

⁹⁵ Voir la définition de Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1968, p. 895. L'entrée homonyme du TLFi précise, de façon plus générale, mais très éclairante pour notre argumentation, que le terme « *récognition* » désigne « l'action de reconnaître en identifiant », tandis que Deleuze, dans *Différence et répétition* (PUF, 1968, p. 174), l'entend comme « l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même ».

l'artiste-Temps. En formulant le résultat de cette reconnaissance vraie, de matrice sensible et donc toujours antérieure à l'identification "officielle", par des métaphores ou des comparaisons, le narrateur met en œuvre la leçon du peintre Elstir : comme lui, il ôte, ou plutôt essaie d'oublier, le nom conventionnel⁹⁶, l'élément qui a rendu possible la réognition, mais qui est étranger, voire s'oppose, avec sa fixité, à la réalité de la métamorphose, et donne aux invités un nouveau nom (le comparant), mieux adapté au verdict de sa vision analogique.

Un dernier exemple nous aidera pour finir à mieux illustrer l'opposition que nous avons proposée entre les concepts de réognition et de reconnaissance, ainsi que l'incarnation de cette dernière par les figures d'analogie. Parmi les silhouettes des « vieillards fantoches » (IV, TR, 503) qui défilent dans le salon au cours de la matinée, celle du vieux duc de Guermantes fait l'objet d'un portrait très développé et riche, qui permet de bien saisir l'articulation en deux étapes qui structure la plupart des *anagnoriseis* de la fin du roman. Apercevant enfin Basin au milieu des invités, le narrateur avoue d'emblée sa gêne, ainsi que le caractère providentiel d'une désignation préalable qui le dispense de l'embarras d'une identification : « je l'eusse sans doute pas reconnu, si on ne me l'avait clairement désigné. Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. » (IV, TR, 594). La précision de nature hypothétique, par laquelle le narrateur admet ses difficultés, montre que l'échelon de la réognition, soit l'association immédiate de l'aspect actuel du duc de Guermantes à un concept qui le subsume (son nom), est entravée par le grand écart qui sépare cette dernière incarnation de Basin de celles antérieures, et aurait sans doute échoué sans la connaissance certaine et antérieure de l'identité, garantie par le nom propre et par la désignation directe.

La suite du passage, et surtout la description à partir de laquelle le portrait prend véritablement son essor, indiquent pourtant que cette étape préliminaire, consistant en une simple identification, n'épuise pas l'acte de reconnaissance. La réognition, à elle seule, n'éclaircit aucunement l'énigme que le narrateur a sous les yeux ; elle ne dit rien du spectacle passionnant et tragique d'une métamorphose qui dément l'immutabilité trompeuse du nom et fait éclater au grand jour une altérité troublante au sein du même, une différence que seule la vision analogique peut tenter d'exprimer. En effet, le vrai Basin de Guermantes, l'homme à la fois endurci et flageolant que le narrateur retrouve dans le salon, n'est pas la personne que désigne le nom, ni l'ensemble d'instantanés inactuelles et figées que sa mémoire a conservées ; son essence réside au contraire en ce que son apparence d'aujourd'hui, son corps plié par la vieillesse et ciselé par le Temps, donnent à reconnaître à celui qui s'efforce de *voir*, de décrypter cette apparence : rien d'autre⁹⁷ qu'une superbe ruine fouettée par les années et les souffrances, un rocher livré à la merci des tempêtes, « bousculé dans une tragique rafale » (IV, TR, 595).

La description que Proust déploie à partir de notre extrait constitue selon nous la transposition textuelle du geste de reconnaissance proprement dit, qui coïncide avec l'effort herméneutique, et expressif, du narrateur

⁹⁶ Cf. II, JF, 191 : « [...] si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait ».

⁹⁷ La définition restrictive qui inaugure le portrait de Basin (« il n'était plus que ») souligne une opération de soustraction spéculaire à celle que nous avons mentionnée plus haut : au lieu de faire abstraction des différences, pour parvenir à une ressemblance qui ferait coïncider l'image actuelle à celle du souvenir, ici la vision analogique isole et exalte la différence issue des mutations physiques, afin de pouvoir reconnaître et atteindre l'essence du vieillissement du personnage.

de saisir l'essence du dernier Basin au travers de sa "forme" matérielle, c'est-à-dire en essayant de démêler les impressions sensibles et l'impact émotionnel que ce corps transformé et déformé a suscitées en celui qui l'observe. Et la transmutation paraît aussi totale, l'anamorphose aussi radicale, défiant presque les limites du concevable, qu'elle ne peut être formulée en faisant appel aux instruments d'une description réaliste – incapable, malgré sa rigueur, d'aller au-delà des données conventionnelles –, mais en adoptant un style pareillement métamorphosant, qui a dans l'analogie, et dans l'imbrication de ses deux figures majeures, la métaphore et la comparaison, sa principale assise. Aussi les images en cascade par lesquelles se construit peu à peu le nouveau portrait du duc de Guermantes marquent-elles les oscillations et les ajustements d'une vision qui débouche sur une reconnaissance à multiple détente. Les altérations qui affectent le corps et le visage de Basin sont exprimées par le narrateur à l'aide d'une même isotopie, celle de la pétrification, qui bifurque néanmoins dans deux directions différentes. D'une part, des comparants tels que « rocher », « ruine », ou « roche »⁹⁸ renvoient à un processus de minéralisation, à un changement de nature métallurgique qui rappelle immédiatement le sort que le temps a réservé au frère du duc, le dernier Charlus des Champs-Élysées aux mèches argentées et au corps raide de statue⁹⁹. D'autre part, ce complexe d'images se décline aussi dans un sens plus artistique, car certains comparants tels que « une belle tête antique », « bloc » ou des expressions comme « dureté sculpturale » sont empruntés au domaine de la statuaire ; l'endurcissement de la chair et la statufication du personnage marquent alors les stigmates de la mort approchante et témoignent d'une rigidité qui est déjà le *rigor mortis* des cadavres.

Tandis que ce réseau très serré de métaphores et de comparaisons s'attache surtout à cerner les changements physiques de Basin et témoigne d'une reconnaissance qui porte plus spécifiquement sur les signes avant-coureurs de la mort, deux pages plus loin le portrait s'infléchit vers le domaine du caractère. Bien que l'on assiste à une ultérieure métamorphose du personnage, et de l'écriture, marquée par deux comparants qui contrastent *a priori* avec l'isotopie de la pétrification et sont empruntés à la sphère animalière, ce choix indique moins une ultérieure transformation que, paradoxalement, la reconnaissance d'une stabilité de type moral, d'une cohérence dans les attitudes du duc qui renforce également la cohérence et la cohésion du texte proustien. En convoquant à nouveau l'image du fauve, tenu maintenant en laisse par la dame en rose et dompté par la vieillesse¹⁰⁰, mais dont le regard demeure foudroyant et « féroce », le narrateur fait implicitement référence aux apparitions précédentes du duc, où les « regards dévorants du fauve » (III, SG, 73) avaient pour cible sa femme, et représente ainsi la reconnaissance d'une identité profonde ayant trait au caractère coléreux, à l'agressivité de Basin, toujours prête à se déchaîner, qui persiste malgré la décrépitude du corps. Ainsi, les ajustements de l'écriture et le passage d'une isotopie à l'autre ne doivent pas être lus, en l'occurrence, comme

⁹⁸ Voir, IV, TR, 595 : « Et comme ces reflets étranges, uniques, que seule l'approche de la tempête où tout va sombrer donne aux roches qui avaient été jusque-là d'une autre couleur, je compris que [...] ».

⁹⁹ Voir IV, TR, 438-439.

¹⁰⁰ « [...] Peut-être [...] se croyait-il à l'hôtel de Guermantes, comme ces fauves enchaînés qui se figurent un instant être encore libres dans les déserts de l'Afrique. Et levant brusquement la tête, de ses petits yeux ronds et jaunes qui avaient l'éclat d'yeux de fauves, il fixait sur elle un de ses regards [...] qui m'avaient fait trembler » (IV, TR, 596) ; « [...] et au bout de quelques instants le vieux fauve dompté, se rappelant qu'il était, non pas libre chez la duchesse dans ce Sahara dont le paillason du palier marquait l'entrée, mais chez Mme de Forcheville dans la cage du Jardin des plantes [...] » (IV, TR, 597).

la manifestation textuelle d'une évolution du personnage, mais plutôt comme une réduction de l'aspect méconnaissable du corps à travers la reconnaissance d'une unité du caractère.

Il en va de même, à notre avis, pour la métaphore sur laquelle s'achève le portrait et où est convoquée une troisième isotopie, voire deux isotopies complémentaires, celle du théâtre et celle de la mythologie ; une fois de plus, la transfiguration analogique est censée communiquer, par-delà l'hétérogénéité, une permanence au niveau profond¹⁰¹, intéressant aussi bien le palier de la réflexion métaphysique que celui de la représentation des personnages dans le roman. Outre qu'un moyen pour rendre familier le personnage transformé par le temps¹⁰², et pour joindre également ce portrait à la suite de figures tragi-comiques de ou marionnettes de guignol qui peuplent le salon, la double référence au théâtre et à la mythologie tisse un lien subtil, ou plutôt une boucle, entre la première et la dernière apparition de Basin. Dans le Jupiter déchu, métamorphosé en un pitoyable personnage moliéresque, en un « risible Gêronte » (IV, TR, 597) berné par son amante et hanté par la mort, les lecteurs attentifs auront saisi le clin d'œil à l'entrée triomphale du duc chez Mme de Villeparisis, où celui-ci était apparu au narrateur sous les traits d'un Jupiter orgueilleux et virile, alors en la force de l'âge, monumental dans sa démarche et olympien dans sa furie, que le travail d'érosion du temps n'a pas émoussée¹⁰³. La reprise du double réseau imagé animalier et mythologique instaure ainsi une stabilité au sein même de la métamorphose et scelle une reconnaissance à la fois plurielle et synthétique, qui – loin d'aplatir la complexité de l'individu sous un nom invariable, comme le fait la simple reconnaissance – donne à voir l'échange perpétuel et fécond de l'identité et de la différence, du nouveau et du connu.

L'analyse de la phénoménologie de la reconnaissance, telle qu'elle est mise en scène dans l'épilogue du *Temps retrouvé*, nous aura donc permis de dégager de nouveaux traits, ou d'approfondir des caractéristiques déjà relevées du procédé en question, que nous voyons ici prêt à basculer d'un emploi strictement romanesque à une application davantage esthétique et stylistique, ayant partie liée à l'usage de la comparaison. La reconnaissance – que ce soit des personnes, comme dans le « bal de têtes », ou d'objets – se configure comme une opération cognitive qui active une confrontation entre des contenus hétérogènes, mais sous-tendus par une matrice commune (dans le cas des personnages vieillissants, celle-ci est représentée par les ressemblances physiques résiduelles que le narrateur extrait à l'aide d'un effort intellectuel, et surtout par le nom propre, immuable et fixe malgré les transformations), et qui vont finalement se superposer en une entité synthétique, ou plutôt palimpsestique. Comme telle, elle entretient une affinité évidente avec les figures de la comparaison et de la métaphore ; outre que dans leur structure binaire, cette affinité réside en ceci que, comme l'a noté Ricœur,

¹⁰¹ Comme le note B. Rogers, auteur de l'entrée consacrée au duc de Guermantes dans le *DMP* (p. 443), « le personnage [est composé] d'une masse compacte, homogène et invariable de métaphores et d'allusions historiques et mythologiques.

¹⁰² C'est l'avis de Davide Vago, pour qui les personnages méconnaissables du « bal de têtes » prennent « leur place dans l'univers romanesque proustien lorsque le Narrateur reconn[âit] sous [leurs] traits des caractéristiques littéraires bien connues », ce qui d'ailleurs s'applique aussi au Charlus-Roi Lear des Champs Élysées. Voir D. Vago, « “Un bruit de cailloux roulés au fond de ses paroles” : quelques notes à propos de M. de Charlus dans *Le temps retrouvé* de Marcel Proust », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 17, 2009-1, p. 107-118.

¹⁰³ Pour l'imagerie jupitérienne qui informe le personnage de Basin, se reporter à II, CG, 521 (« la décision de contour de quelque dieu grec ») et 581 (« il me semblait voir cette statue de Jupiter Olympien que Phidias, dit-on, avait fondue toute en or ») et encore III, SG, 82 (« le duc de Guermantes, faisant front, monumental, muet, courroucé, pareil à Jupiter tonnant, resta immobile ainsi quelques secondes, les yeux flambant de colère et d'étonnement, ses cheveux crespelés semblant sortir d'un cratère »).

« métaphore et reconnaissance ont en commun d'élever deux impressions au plan de l'essence, sans abolir leur différence »¹⁰⁴. Bien au contraire, les rencontres du narrateur avec les silhouettes effrayantes de la matinée Guermantes montrent que c'est dans la différence même, dans le contact inattendu avec une altérité radicale, ainsi que dans l'expérience du méconnaissable, qu'éclot la possibilité d'une connaissance nouvelle, d'un gain heuristique que seule la reconnaissance "vraie" peut apporter, par opposition à ce que nous avons défini comme une simple récongnition, à savoir la conciliation forcée, par un raisonnement syllogistique qui prend le contrepied des impressions sensibles, des différences au sein d'une identité purement formelle, certifiée par le nom.

Ainsi, nous voyons se profiler peu à peu le double lien que la reconnaissance entretient avec la figure de la comparaison. D'une part, comme nous venons de le voir, la démarche comparative est intrinsèque à l'acte cognitif et herméneutique de la reconnaissance : on confronte l'objet présent à sa représentation mentale, à l'image établie sur la base d'un contact perceptif antérieur avec ce même objet, ce qui implique un autre aspect important, sur lequel nous reviendrons plus loin, à savoir la distinction essentielle, établie notamment par Bergson, entre les perceptions et le souvenir de ces perceptions qui s'élabore contextuellement aux premières. D'autre part, les portraits des personnages vieilliss du bal de têtes suggèrent que la comparaison, en tant qu'actualisation scripturale de la vision analogique propre au sujet proustien, est le geste stylistique par où se fait jour et s'exprime la reconnaissance profonde, essentielle, du grimace opéré par le temps, les comparants empruntés aux domaines les plus divers restaurant en effet le choc de l'impression première, ainsi que l'émerveillement du narrateur face à la transmutation qui s'est produite dans l'intervalle temporel.

De par le télescopage qu'elles induisent entre les compartiments *a priori* étanches du passé et du présent, et de par l'effet d'épaisseur qui résulte de la mise en rapport d'une perception (la représentation actuelle) et d'un souvenir (la représentation mentale affaiblie), les scènes d'*anagnorisis* du « bal de têtes » constituent en outre le lieu textuel où s'actualise la vision stéréoscopique sous-jacente à l'esthétique proustienne. Cette vision, qui « allows [...] to hold contradictory aspects of things in the steady perspective of recognition, of relief in time »¹⁰⁵, est au fondement d'une autre expérience primordiale de reconnaissance, concernant cette fois non plus les personnages mais le héros lui-même et sa propre existence. Nous nous référons, évidemment, aux épiphanies de la mémoire involontaire, au cours desquelles le protagoniste voit ressurgir, à la faveur d'une conjonction entre une sensation présente et fortuite et une sensation ressentie autrefois, des pans entiers d'un passé qu'il croyait perdu à jamais et qu'il (re)découvre, en revanche, quintessencié et intact au fond de lui.

¹⁰⁴ P. Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *op. cit.*, p. 280.

¹⁰⁵ « [...] permet de réunir des versants contradictoires des choses dans la perspective solide de la reconnaissance, du relief dans le temps » R. Shattuck, *Proust's Binoculars*, *op. cit.*, p. 51. Nous précisons qu'en anglais le mot « recognition » traduit le terme français « reconnaissance » et n'a donc rien à voir avec le concept de récongnition que nous avons proposé plus haut.

2.2.3 Reconnaissances par le souvenir : les réminiscences involontaires

Ces passages célèbres ont fait l'objet de maintes études et de nombreux débats au sein de la critique proustienne¹⁰⁶ ; pour notre part, nous ne souhaitons pas revenir sur des interprétations désormais établies, ni discuter le rôle, poétique et structural, que joue la mémoire involontaire dans la construction romanesque et dogmatique de la *Recherche*, mais, plus simplement, analyser les articulations principales des trois réminiscences placées à l'ouverture de « L'Adoration perpétuelle » dans la perspective de la reconnaissance et de son statut métaphorique. Du moment que c'est à la suite de ces instants d'extase extratemporelle que le narrateur proustien reconnaît en la métaphore le principe qui informe la structure profonde du réel, ainsi que l'élément nodal de l'écriture¹⁰⁷, et que, par conséquent, les épiphanies illustrent la découverte d'une loi générale, ontologique, qui devient « la matrice de tous les rapports où deux objets distincts sont, en dépit de leur différence, élevées à l'essence et soustraits aux contingences du temps »¹⁰⁸, il n'est pas outré de supposer que le paradigme cognitif et esthétique de la reconnaissance, tel qu'il se réalise lors des épisodes de mémoire involontaire, puisse être étendu au réel dans sa globalité et préfigure notamment le mode sous lequel advient l'interaction entre le sujet et le monde extérieur, actualisé dans l'œuvre au moyen des figures d'analogie.

En relisant les pages du *Temps retrouvé*, où s'enchaînent les réminiscences occasionnées par un amalgame de sensations liées à des objets aussi dérisoires qu'une dalle mal équarrie, le bruit d'une cuiller contre une assiette et le contact tactile avec une serviette empesée, nous remarquons que ces scènes se caractérisent par la répétition d'une même séquence de micro-événements – convergeant vers l'événement majeur, la résurgence du souvenir – à l'intérieur de laquelle le processus de reconnaissance nous paraît s'orchestrer sur trois échelons simultanés (que nous séparons pourtant au bénéfice de l'argumentation). Au commencement est, comme on sait, le déclenchement foudroyant, dans le présent, d'une « sensation-amorce »¹⁰⁹, anodine et fortuite ; en butant malencontreusement contre le pavé inégal de la cour des Guermantes, le héros se sent subitement, et sans que rien avant ce moment le laisse présager, envahi par une « félicité » extraordinaire. Une joie intense, qui surgit de façon presque brutale, l'assaille avant même qu'il puisse en reconnaître la raison profonde et la source, car il a aussitôt compris que l'origine de son bonheur ne peut se celer uniquement dans la sensation occasionnelle qui l'a suscité.

En réalité, bien que les causes premières restent encore obscures, cette joie inexplicable offre tout de même au héros un point de repère et un indice qui le conduit vers une première certitude, une première reconnaissance. En effet, cet élan d'enthousiasme est reconnu d'emblée comme étant identique à celui qu'il a

¹⁰⁶ Nous ne citerons que quelques ouvrages, dans la très vaste production critique sur ce sujet : G. Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, op. cit. ; Id., « Le fléau de la balance », *Poétique*, n. 113, 1998, p. 61-82 ; Id., « Poétique de la réminiscence. Charpenter le temps », *Marcel Proust 3*, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 253-281 ; J.-M. Quaranta, « La place de la mémoire. Expériences privilégiées et mémoire involontaire », *BMP*, n. 47, 1997 ; Id., « Impressions obscures et souvenirs involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes », *BIP*, n. 28, 1997, p. 99-115 ; L. Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, op. cit.

¹⁰⁷ Ou, comme l'explique Proust lui-même dans une lettre à Louis de Robert, le principe « de l'inspiration et de la solidification artistique », *Corr.*, t. XII, p. 37.

¹⁰⁸ P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. II, op. cit., p. 278.

¹⁰⁹ Terme emprunté à G. Henrot, « Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore », *Cahiers Textuel*, n. 45, 2005, p. 71.

ressenti « à diverses époques de [sa] vie » (IV, TR, 445) et qu’avaient provoqué des sensations visuelles ou gustatives rattachées à d’autres objets matériels, eux aussi, *a priori*, sans grande valeur : les arbres d’Hudimesnil, les clochers de Martinville¹¹⁰, la madeleine trempée dans le thé. Or, le trait d’union qui relie ces trois expériences disparates, soit l’élément qui amène le premier échelon de la reconnaissance (l’identification immédiate du sentiment actuel au bonheur ressenti par le passé) est représenté, d’une part, par l’intensité du bonheur éprouvé, et, d’autre part, par les répercussions identiques que cette exaltation fulgurante a chez le héros : dans tous les quatre cas, le sentiment de certitude est si fort qu’il dissipe d’un coup « toute inquiétude sur l’avenir, tout doute intellectuel » (*loc. cit.*) ; comme il lui était déjà arrivé après avoir goûté la madeleine, à cet instant le héros se débarrasse de ses angoisses et cesse à nouveau de se sentir « médiocre, contingent et mortel » (I, CS, 44). Ainsi, la première étape du processus de reconnaissance coïncide avec le constat d’une identité qualitative entre la joie que le héros éprouve après avoir buté sur la dalle de la cour, et celle ressentie autrefois, au cours d’autres instants privilégiés, si bien que, par ce trait commun, l’expérience actuelle est rapprochée d’autres moments bienheureux et se voit conférer un statut d’exceptionnalité.

Mais cette répétition est destinée, une fois de plus, à ouvrir de nouveaux horizons et à faire apparaître une différence féconde ; celle-ci, précise aussitôt le narrateur, « purement matérielle, était dans les images évoquées » (*loc. cit.*), soit dans la qualité des reflets et des sensations corollaires qui surgissent peu à peu, amenées à la surface par la sensation contingente, et formant, à partir de celle-ci, une sorte de chaîne métonymique, une suite d’associations juxtaposées que la phrase proustienne reproduit à travers la coordination asyndétique. Ici ce n’est pas Combray, ville et jardins, qui se matérialise dans son intégralité, mais un tableau d’abord assez flou ; un « azur profond », « des impressions de fraîcheur, d’éblouissante lumière » tournoient¹¹¹ confusément devant le héros, autant d’images qui ne sont pas la réplique affaiblie et terne de la sensation originelle¹¹², ou bien les instantanés fragmentaires que collectionne la mémoire volontaire, mais apparaissent d’emblée comme plus puissantes et plus vraies, capables de régénérer, dans toute sa splendeur et sa vérité, l’instant passé auquel elles semblent renvoyer. Ainsi, au fur et à mesure que se recompose le dessin d’abord instinct que forment ces visions fugitives, où se mêlent des impressions sensorielles hétérogènes (lumière, chaleur, fraîcheur, azur), les contours se font plus nets et vont coïncider, en les réactualisant en même temps, avec d’autres images dont le narrateur parvient à identifier l’origine et la

¹¹⁰ Nous reviendrons plus loin sur ces deux épisodes complémentaires, à la fois égaux et contraires, car ils fournissent à notre avis la mise en scène dogmatique de la reconnaissance comme moteur de l’écriture ; on notera ici que Proust inclut dans la même énumération, sans les distinguer, un cas emblématique de réminiscence involontaire (la madeleine) et deux cas d’impressions privilégiées ; voilà qui prouve que la séparation entre les deux types d’expériences n’est pas si catégorique et que les secondes peuvent être considérées comme des souvenirs involontaires non identifiés, autrement dit dont le contenu ne coïncide pas avec une portion bien définie de passé, mais est l’apanage d’une mémoire profonde, inconsciente.

¹¹¹ Il n’est sans doute pas un hasard si, dans la phrase « des impressions de fraîcheur, d’éblouissante lumière *tournoyaient* près de moi », Proust utilise le verbe duquel dérive l’adjectif « tournoyant » qui définit les « apparitions tournoyantes et confuses » de l’ouverture du roman ; c’est souligner indirectement la matrice commune aux réminiscences involontaires diurnes et aux réminiscences nocturnes engendrées par la rêverie et le rêve, voir G. Henrot, entrée « réminiscence », *DMP*, p. 850-854.

¹¹² C’est la définition de Taine : « [...] Une image de la sensation primitive [...] après une sensation provoquée par le dehors et non spontanée, nous trouvons en nous un second événement correspondant, non provoqué par le dehors, spontané, semblable à cette même sensation quoique moins fort. [...] la sensation se répète, quoique moins distincte, moins énergétique, et privée de plusieurs de ses alentours. » H. Taine, *De l’Intelligence*, t. II, Hachette, 1892, p. 78.

collocation spatio-temporelle. Le deuxième échelon de la reconnaissance, source du véritable bouleversement affectif et intellectuel du sujet, est atteint au moment où ces images hétérogènes viennent se regrouper sous un même nom, et où le narrateur, dans un éclair de conscience, distingue enfin dans cette « vision éblouissante et indistincte » le souvenir intégral de Venise. La phrase à présentatif qui scelle l'avènement de l'*anagnorisis* (« C'était Venise ») entraîne alors une troisième reconnaissance, qui est en fait conséquente et simultanée de la précédente : la sensation actuelle, amorcée par la dalle de la cour des Guermantes, répète à l'identique le souvenir de la sensation originale éprouvée autrefois en butant sur une dalle inégale du baptistère de Saint-Marc ; plus exactement, le héros reconnaît et goûte tout ce qui est commun à l'une et à l'autre, par-delà leur différence, il savoure les éléments qui se situent à l'intersection du jour ancien et du jour présent et qui ravivent toutes les autres sensations relevant de ce passé englouti. De ce fait, la reconnaissance du souvenir de Venise permet au narrateur de basculer de l'ignorance à la connaissance, et de comprendre que la cause de sa jubilation est à rechercher, en partie¹¹³, dans la réappropriation d'un passé dont il croyait ne garder qu'une trace affaiblie dans sa mémoire et que, à la faveur inattendue d'un « brusque hasard » (*loc. cit.*), lui est rendu maintenant dans sa plénitude.

La même séquence de phénomènes sensoriels éblouissants, suivis par une reconnaissance à triple détente, se renouvelle à l'intérieur de la bibliothèque du prince de Guermantes, où le héros retardataire attend la fin de l'exécution du morceau musical que l'on joue dans le salon. Là encore, une sensation auditive fortuite, le bruit qu'un domestique maladroit produit en cognant une cuiller contre une assiette, engendre chez le héros une joie supraterrrestre, qu'il reconnaît aussitôt (premier échelon de la reconnaissance) en se rapportant au souvenir tout récent du bonheur éprouvé en butant contre le pavé mal équerri de la cour, sensation que cette nouvelle impression répète à l'identique (« le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit », IV, TR, 446). À la superposition de deux sensations identiques en termes de qualité (euphorie, extase), ainsi que d'intensité (le narrateur se dit victime d'un véritable assaut de la part du phénomène sensoriel), fait suite l'apparition d'images et de sensations corollaires différentes, entremêlées dans un creuset synesthésique : une grande chaleur encore, « mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier » (*loc. cit.*). Le deuxième palier de la reconnaissance se joue alors entre ces images nouvelles et imprécises, sollicitées par la sensation actuelle (bruit de la cuiller), et un amalgame de sensations et d'images liées à une impression acoustique similaire, que le narrateur reconnaît être « le bruit du marteau d'un employé » entendu jadis en proximité d'un bois, pendant une halte du train dans lequel il voyageait. En reconnaissant dans le bruit contingent de la cuiller une réplique aussi intense que fidèle du bruit du marteau sur la voie ferrée, les parcelles d'images et de sensations issues de la sollicitation externe actuelle dressent simultanément, par attrait métonymique, un décor de plus en plus précis, le théâtre d'une expérience au demeurant bien moins euphorique (l'incapacité du héros à ressentir et à exprimer la beauté de la nature observée du train) et entraînent enfin la reconnaissance du souvenir complet, laquelle s'accomplit grâce à une vision binoculaire, réunissant dans son puissant étai le présent et le passé :

¹¹³ En effet, si le narrateur a compris que sa joie vient de la reconquête d'un pan de son existence, il se demande encore, en revanche, pourquoi cette joie est « pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à [lui] rendre la mort indifférente. » (IV, TR, 446).

et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire, et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois. (IV, TR, 447)

Le sentiment de surprise et de choc qui accompagne l'*anagnorisis*, toutes formes confondues, et qui découle du fait que celle-ci bouleverse les représentations acquises et contraint à une réorganisation du savoir, caractérise aussi les reconnaissances induites par les réminiscences involontaires, mais acquiert en ces circonstances une toute autre envergure et une dimension que l'on pourrait définir métaphysique. L'étourdissement et la perte effective des repères dont le narrateur affirme être victime en ces moments extatiques, une fois les deux derniers paliers de la reconnaissance atteints (reconnaissance de la sensation passée et du souvenir complet qu'elle entraîne), dérivent d'une subversion radicale des coordonnées spatiales et temporelles. La péripétie qu'engendre la reconnaissance consiste ici en une « modification soudaine de la conscience du temps »¹¹⁴ et de l'espace, puisque l'abolissement momentané du présent, ou, plus exactement, l'interpolation d'un passé oublié dans le présent, se double d'une illusion hallucinatoire de déplacement spatial, le héros se croyant un instant transporté à nouveau à Venise ou dans le wagon arrêté. De la sorte, si la reconnaissance, en ses trois étapes concomitantes, est ici source d'un ébranlement sidérant, et en même temps d'une joie absolue, c'est parce qu'elle fournit, comme commence à le comprendre le narrateur, « une affirmation explicite du moi »¹¹⁵, une preuve définitive et irrécusable de sa continuité, de son identité profonde malgré les oscillations et les ruptures superficielles. De cette révélation capitale le sujet sort alors complètement transformé, car conscient d'avoir reconquis l'idée pleine et entière de son existence, contre la déperdition et l'oubli ; son destin s'infléchit, exceptionnellement, du malheur vers le bonheur et bascule dans une direction contraire à celle qui semblait être désormais inéluctable, puisque la désillusion et le sentiment de vide, le découragement qu'il ressentait encore avant de franchir le seuil des Guermantes, ont laissé la place à la certitude (éthique et esthétique) de la vocation.

Les deux épisodes épiphoniques qui inaugurent « L'Adoration perpétuelle » mettent ainsi en scène un processus de reconnaissance qui se déroule en suivant trois étapes simultanées et où s'esquisse à notre avis un mouvement qui, en partant de la sphère de la sensation pure, s'approche graduellement de la sphère de l'intelligence. Les deux domaines, moins étanches que ne le prétendait Proust dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve*, semblent plutôt s'interpénétrer et se compléter, ce que paraît confirmer le troisième cas de réminiscence de la matinée, où, de l'empois anodin d'une serviette, sort miraculeusement le souvenir intégral du séjour à Balbec. Or, si la reconnaissance du « même genre de raideur et d'empesé » (*loc. cit.*), commun à la serviette des Guermantes et à la serviette du grand hôtel de Balbec, se joue encore sur un plan purement charnel, dans le champ du sensible, il nous semble néanmoins que l'échelon successif, où le narrateur reconnaît dans le tourbillon azuré engendré par la sensation actuelle le souvenir quintessencié de Balbec, marque déjà une maîtrise de type intellectuel de l'expérience sensible. Si, comme le note Geneviève Henrot, Proust insiste

¹¹⁴ G. Henrot, « Surprises de la mémoire », art. cit., p. 72.

¹¹⁵ A. Henry, entrée « mémoire », *DMP*, p. 612.

sur « le caractère involontaire de la dynamique remémorative »¹¹⁶ et sur la passivité du sujet à l'égard de la sensation, puisque le narrateur n'a pas cherché volontairement à se souvenir de quelque chose qu'il croyait d'ailleurs avoir oublié (Venise, la rangée d'arbres, la mer de Balbec), il nous semble néanmoins que c'est à la suite d'un effort conscient (« si je réussissais [...] à retrouver ce que j'avais senti », IV, TR, 446), qui fait aussi appel à une confrontation entre les images confuses que la sensation matérialise dans le cadre actuel, et les impressions anciennes qui gisaient dans les profondeurs de son inconscient, que le narrateur arrive à fixer la fulgurance métaphorique de la sensation, à s'emparer de son trésor, et à regrouper ces images de provenance hétérogène sous un même nom (« C'était Venise », c'était Balbec), lequel recouvre sa plénitude signifiante¹¹⁷ et couronne, dans un récit à valeur analeptique¹¹⁸, le retour du souvenir oublié et, pour cela même, puissamment nouveau.

L'examen des trois moments bienheureux qui ouvrent la dernière section de la *Recherche* nous livre donc deux traits ultérieurs du processus de reconnaissance représenté dans l'œuvre proustienne. Premièrement, bien que la reconnaissance soit un acte volontaire de l'esprit, un effort cognitif dirigé vers la compréhension et l'interprétation du monde, les épisodes de réminiscences montrent que chez Proust cet acte de l'intelligence s'enracine dans le sensible et a dans la sensation son préalable, sa cause nécessaire et suffisante. En même temps, puisqu'il est illusoire selon Proust de penser qu'il existerait « une possession autre que spirituelle » et qu'elle serait possible dans la pure jouissance¹¹⁹, dans la pure extase, la reconnaissance est le mécanisme par lequel la fulgurance proprement métaphorique de la sensation, son caractère éblouissant et fugitif, peuvent être maîtrisés et appréhendés par l'intellect, l'acte par lequel les réponses et les vérités qu'elle laisse entrevoir peuvent être fixées en pleine conscience, et soustraites à la perte¹²⁰. De la sorte, le processus fait état de la même tension que nous avons vu caractériser la figure de la comparaison chez Proust, située elle aussi à la lisière de la sensibilité poétique et de l'analyse intellectuelle.

Deuxièmement, s'il est vrai que la reconnaissance a partie liée avec la mémoire, et ne se réalise que dans une démarche de confrontation rétrospective entre des contenus passés et des contenus actuels qui semblent reproduire les premiers, ce qui émerge des réminiscences involontaires n'est nullement la répétition du même, car la reconnaissance du souvenir ressuscité par les images issues de la sensation-amorce fait émerger aussi et surtout « la différence originelle d'une scène passée telle qu'elle n'a pu être vécue sur le

¹¹⁶ G. Henrot, « Surprises de la mémoire », art. cit., p. 72.

¹¹⁷ Nous pouvons remarquer un processus analogue à celui de l'identification d'une personne : le narrateur donne d'abord un nom à une image (« azur profond », « éblouissante lumière »), les désigne par des expressions conventionnelles qui ne signifient rien jusqu'à ce qu'elle ne viennent coïncider avec « Venise » ; de façon spéculaire, les instantanées de la ville des Doges, que le narrateur peut feuilleter à l'envi dans sa mémoire volontaire, ne signifient rien, car elles sont disjointes de l'azur profond et de l'éblouissante lumière qui en ont conservé l'essence.

¹¹⁸ L'embranchement d'une analepse qui déploie la fulgurance de la reconnaissance est en effet l'un des constituants récurrents dans la structure textuelle des scènes de réminiscence, voir G. Henrot, « Les surprises de la mémoire », art. cit., p. 72-73.

¹¹⁹ Voir IV, TR, *Esquisse IX*, p. 771 : « ce dont j'avais tant senti la fausseté dans toutes les circonstances de la vie, l'idée que la vérité qui peut seulement être extraite par l'esprit et déposée dans l'œuvre, peut être fixée par la simple jouissance, qu'il existe une possession autre que spirituelle. »

¹²⁰ C'est l'effort que la vision épiphanique elle-même semble demander au narrateur : « la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit "Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose. » (IV, TR, 446, nous soulignons).

moment »¹²¹. En décrivant la résurgence bouleversante de la mer et des couleurs de Balbec, le narrateur précise en effet que le sentiment d'allégresse qui le comble découle de la possibilité de jouir pleinement d'un moment de sa vie qu'il n'avait pas su, ou pu, apprécier dans son actualité, car celui-ci lui apparaît enfin « débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure » (IV, TR, 447). Aussi s'avère-t-il que la reconnaissance amenée dans et par les métaphores temporelles de la mémoire involontaire correspond à une nouvelle connaissance, à la re-connaissance d'un pan de passé, et d'existence, qui n'a jamais été vécu comme tel, dans sa perfection, dont la beauté et la vérité profondes se nichent dans un creuset de sensations ressenties et plongées aussitôt dans l'obscurité de l'inconscient. Le mélange tensionnel de différences et de ressemblances qui structure le retour inopiné du passé au sein du présent fait apparaître la nouveauté irréductible d'instant et d'expériences que, certes, on ne connaît pas pour la première fois (ils restent toujours des souvenirs) mais que, en même temps, on re-connaît, soit on connaît à nouveau et on re-vit, puisque ces souvenirs gisaient au fond de nous à l'état de latence, enveloppés par l'oubli ; comme l'explique Miguel de Beistegui, « il faut donc que ce qui se répète ne se répète pas à l'identique et que ce qui revient dans le retour de la sensation soit plus (ou autre chose) que la sensation elle-même »¹²². Voilà alors que les reconnaissances par le souvenir (involontaire) que Proust met en scène dans son roman respectent, quoique d'une façon très singulière, le principe définitoire de l'*anagnorisis* aristotélicienne : elles consistent bien en le basculement de l'ignorance à la connaissance, car les réminiscences apportent au sujet la connaissance pleine et inédite d'un passé qui, paradoxalement, « ne fut jamais présent »¹²³.

Cette dernière précision concernant le caractère quintessencié, « pur et désincarné » (*loc. cit.*) du contenu que ressuscite la mémoire involontaire, et qui fait l'objet de l'opération de reconnaissance, permet en outre de mieux comprendre pourquoi le narrateur déclarera, peu après, que l'éclosion de sa vocation repose sur ces épiphanies. Leur dispositif, qui, d'une part, abolit le défaut propre à la « perception extérieure », lestée par les contingences, et résout, d'autre part, l'aporie de l'imagination, qui s'applique à des entités absentes et dépourvues d'existence, constitue en effet le « vecteur psychologique d'une esthétique »¹²⁴ et le moteur général de l'œuvre. À travers la narration rétrospective, qui est la dimension propre à la reconnaissance, le narrateur se penche sur l'intégralité de son vécu par le truchement de l'imagination, mais celle-ci s'applique, pour une fois, à des objets qui ont existé, qui sont, tout comme les souvenirs involontaires, « réels sans être actuels » – donc soustraits à la confusion et à l'entremêlement des sensations, des circonstances et des désirs – et « idéaux sans être abstraits » (IV, TR, 451), puisque ce sont tout de même les matériaux de sa vie passée, « plein[s] comme une réalité et vague[s] comme un sentiment »¹²⁵ qui doivent être ressaisis et retrouvés. Nous pouvons alors avancer l'hypothèse que le mécanisme de la reconnaissance à l'œuvre dans les réminiscences

¹²¹ S. Duval, « Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve », *Études littéraires*, Vol. 38, n. 2-3, 2007, p. 38.

¹²² M. de Beistegui, *Jouissance de Proust*, *op. cit.*, p. 95.

¹²³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 115. Voir aussi son analyse du ressouvenir de Combray dans *Proust et les signes* (*op. cit.*, p. 76) : « Combray ne surgit pas tel qu'il a été présent. Combray surgit comme passé, mais ce passé n'est plus relatif au présent qu'il a été, n'est plus relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé. [...] Combray apparaît tel qu'il ne pouvait pas être vécu : non pas en réalité mais dans sa vérité ; non pas dans ses rapports extérieurs et contingents mais dans sa vérité intériorisée, dans son essence ».

¹²⁴ J.-M. Quaranta, « La place de la mémoire. Expériences privilégiées et mémoire involontaire », *BMP*, n. 47, 1997, p. 109.

¹²⁵ *JS*, éd. citée, p. 464.

involontaires opère aussi à l'échelle plus vaste de l'esthétique du roman. En revenant sur sa propre vie, le narrateur met à distance ses expériences et, en les revivant à travers le filtre de l'imagination et de la mémoire, peut enfin reconnaître et (re)découvrir tout ce qui était resté obscur ou inexplicé sur le moment ; le résultat de cette reconnaissance va ensuite trouver son expression dans une forme intelligible et claire (qui correspond le plus souvent à la comparaison), car son imagination est libre de tisser les rapports entre les choses qu'elle ressaisit, elle n'est plus entravée par les contingences ou par l'imperfection de la réalité présente.

2.3 La comparaison : une figure de la reconnaissance

Avant de formuler notre hypothèse directrice pour ce chapitre, dont nous avons déjà, de loin en loin, anticipé les jalons, il convient de récapituler brièvement les éléments théoriques qui ont nourri notre réflexion et que nous avons dégagés des caractéristiques du dispositif dramatique de l'*anagnorisis*, ainsi que de l'analyse de ses diverses applications dans le roman proustien. En définissant la reconnaissance comme le moment où l'on bascule de l'ignorance à la connaissance, Aristote met en relief d'entrée de jeu la portée cognitive et épistémique d'une formule dramaturgique qui ne peut être réduite à un pur vecteur de suspens ou à un déclencheur de coups de théâtre. On a vu que, plus profondément, la reconnaissance touche à notre rapport au savoir, à un système de concepts, de valeurs et de représentations que l'on croit immuables, et qui se voient brusquement ébranlés par la découverte d'une vérité insoupçonnée et volontiers choquante. Nous croyons que c'est bien ce versant heuristique, "sérieux", pourrait-on dire, de la reconnaissance, ayant partie liée avec la surprise et le renversement¹²⁶, qui intéresse Proust et qui explique son usage abondant du procédé. Que ce soit dans les scènes d'*anagnorisis* focalisées sur l'identité des personnages, où le dispositif exerce sa fonction première de ressort fictionnel, ou bien dans les reconnaissances en série qui ponctuent l'épilogue du roman – amenées, d'une part, par un processus d'identification par le raisonnement, ou, d'autre part, par la fulgurance du souvenir involontaire – nous avons constaté que l'acte de reconnaître entraîne toujours la découverte d'une vérité ignorée et l'accès à une connaissance nouvelle. Sur le plan de la construction de l'intrigue fictionnelle, celle-ci a trait au vécu des personnages et à leurs évolutions sociales, et participe de la démarche de rectification graduelle des erreurs, ou des illusions, qui informe le parcours d'apprentissage du héros.

Si l'on se place, en revanche, dans une perspective esthétique et métaphysique, les reconnaissances liées aux épiphanies de la mémoire, tout comme celles du « bal de têtes » – orchestrées de façon à faire ressortir un contraste entre la réconnaissance de l'identité extérieure certifiée par le nom et la reconnaissance profonde des altérations causées par le temps, opérée grâce à la vision analogique –, montrent que la révélation du nouveau coïncide avec l'appréhension, et la formulation en langage, à travers la comparaison, d'une dimension inconnue, d'un revers caché, mais en même temps suggéré, par l'apparence sensible que les êtres et les choses offrent à notre regard (les visages méconnaissables et grimés de la matinée Guermantes), ou tapi dans des impressions anciennes, ensevelies dans les tréfonds de l'inconscient et enveloppées par l'oubli. Ainsi, si la reconnaissance vraie à laquelle parvient le narrateur interloqué de l'épilogue consiste en un acte de vision qui, en restaurant les impressions premières et le choc éprouvé lors du contact visuel avec les personnages, permet

¹²⁶ Sur ce point, se reporter encore à N. Mauriac-Dyer, « Aristote et Proust : poétique de la surprise », art. cit.

de pénétrer les signes et l'essence des anamorphoses, la rencontre fortuite d'une sensation présente, identique à une sensation passée, et la reconnaissance d'un souvenir ancien dans le complexe d'images et de sensations corollaires suscitées par l'impression sensorielle contingente, restituent au héros un pan intégral de son passé. Un passé qui a pourtant la fraîcheur et la puissance d'un spectacle nouveau car il n'a, en réalité, jamais été vraiment présent, il n'a jamais été vécu par le sujet dans sa plénitude, connu dans une essence que lui rend, longtemps après, la mémoire involontaire.

L'autre aspect capital qu'ont mis en lumière les analyses des reconnaissances dans la *Recherche* est l'affinité profonde entre ce procédé et la structure de la comparaison. Nous avons affirmé que cette affinité émerge chez Proust à deux niveaux différents, l'un cognitif, l'autre esthétique et représentationnel. D'une part, la reconnaissance est un processus intrinsèquement comparatif, puisqu'elle présuppose la mise en rapport d'une perception actuelle et du souvenir des perceptions antérieures d'une même entité, culminant d'ordinaire, de façon immédiate, en une superposition. La reconnaissance peut être considérée alors comme une comparaison, ou une métaphore, qui engage les dimensions mémorielle et temporelle et qui réunit des données perceptives hétérogènes, en conciliant dans une représentation synthétique les ressemblances et les différences. D'autre part, nous avons constaté, en nous appuyant notamment sur certains portraits du « Bal de têtes », que la figure de la comparaison, actualisation explicite de l'analogie (ou de la « métaphore », pour reprendre le terme proustien) qui soutient la charpente de la *Recherche*, constitue l'instrument stylistique par lequel Proust représente dans son écriture une reconnaissance de type esthétique, soit la mise au jour d'une altérité, d'une différence intrinsèque à chaque chose, qui en double, pour ainsi dire, l'apparence extérieure et que le sujet saisit, fût-ce de façon confuse et fugitive, à travers ses impressions premières.

C'est donc en nous appuyant sur ces préalables théoriques que nous nous attacherons à démontrer, dans les pages suivantes, l'hypothèse que voici : loin de se réduire à un pur stratagème romanesque, « pauvre expédient des œuvres factices » (III, SG, 255-256), la reconnaissance constitue le paradigme esthétique (au sens large de *aisthesis*) et philosophique de la *Recherche*, « the basic mental act of the entire novel, Marcel's ultimate achievement »¹²⁷, ainsi que le principe au cœur d'une vision artistique dont la tâche, et le but ultime, est la reconfiguration de l'univers de la part du sujet créateur, la restauration de son rapport individuel au réel, fondé sur le rétablissement de la vérité des impressions subjectives¹²⁸. Tout comme l'*anagnorisis* aristotélicienne, la reconnaissance amène chez Proust un revirement et déclenche une péripétie dont la nature est, cependant, spirituelle, car la conversion de l'inconnu, ou ignoré, en connu se produit à une échelle métaphysique, et correspond à la réappropriation de ce que le narrateur du *Temps retrouvé* appelle « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue » (IV, TR, 474). La vision proustienne correspond alors à une nouvelle manière de voir, à un *voir autrement* ; celui-ci a pour

¹²⁷ « L'acte mental basilaire du roman entier, l'exploit par excellence de Marcel » R. Shattuck, *Proust's binoculars*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁸ Cette étape fondamentale, et ultime, de l'esthétique proustienne évoque fortement la philosophie de l'identité de Schelling ; c'est notamment A. Henry (*Théories pour une esthétique*, *op. cit.*) qui, la première, a mis en évidence les rapports entre l'idéalisme allemand et la pensée de Proust. Pour une rectification de ses positions, voir L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, PUPS, 2013.

préalable un acte de reconnaissance qui porte sur le « sentir »¹²⁹ du sujet et sur son mode d'être au monde et qui, par la suite, s'incarne dans une écriture ayant dans la métaphore, et notamment dans sa variante explicite, la comparaison en *comme*, sa figure primordiale. La comparaison est donc le procédé stylistique qui matérialise et traduit en langage l'acte de reconnaissance, la figure qui déploie et explique¹³⁰, c'est-à-dire rend visible et communicable, la profondeur du réel, le versant invisible et seulement pressenti, partant inconnu, des choses et du moi. Elle marque alors la conquête et la possession définitive, car scellée et éternisée par le style, d'une vérité nouvelle, que le sujet créateur atteint une fois qu'il parvient à se situer « en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie [le fait] échapper au présent » (IV, TR, 450), une fois donc que les données de la perception immédiate, et pour cela fallacieuse, se transforment en souvenir et peuvent être ainsi ressaisies et re-connues dans leur authenticité.

Des précisions s'imposent pourtant. Nous avons vu que dans sa fonction primaire d'expédient romanesque, la reconnaissance a pour objet dans la *Recherche* l'identité des personnages, découverte lors de la première apparition, et ensuite rectifiée et diffractée, voire multipliée, en fonction de l'évolution de leur trajectoire intime et mondaine. En revanche, lorsque l'*anagnorisis* concerne la sphère du souvenir et coïncide avec la redécouverte, de la part du héros, d'une portion prétendument oubliée de son passé, le procédé se situe déjà à la charnière du narratif, de l'esthétique et du philosophique ; la reconnaissance qu'induisent les réminiscences involontaires ménage, certes, le dernier coup de théâtre du roman, mais dévoile surtout au héros la substance du moi, du temps et de l'œuvre d'art. Or, si l'on quitte définitivement le versant narratif et que l'on franchit le seuil de l'esthétique de l'œuvre et de la réflexion philosophique, quel est alors l'objet de la reconnaissance ? Qu'est-ce qui est reconnu par l'artiste et (re)créé dans son œuvre ? Nous avons rappelé au début du chapitre que, depuis l'antiquité grecque, le dispositif de la reconnaissance est employé à point nommé pour fournir la clé d'un mystère et apporter la solution, plus ou moins vraisemblable, d'une énigme, ce qui explique la migration et la mise à profit avantageuse du procédé par le genre du roman policier, où tous les dénouements coïncident, au fond, avec une scène de reconnaissance. Or, d'une manière tout à fait singulière, le roman proustien met aussi en œuvre une mécanique de l'énigme et pourrait à la rigueur être lu, ce qu'avait suggéré autrefois Jean Rousset, comme un « roman policier dont l'inconnue serait de nature métaphysique »¹³¹. Le « code herméneutique » théorisé par Roland Barthes dans *S/Z*, soit l'ensemble des composants d'un texte « au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile »¹³² est au cœur de la construction textuelle de la *Recherche* ; il tisse aussi bien les situations et les (rares) événements qui nourrissent et font avancer l'intrigue fictionnel, que, plus largement, la structure du réel dans sa globalité, le monde non pas dans son essence objective (*quidditas*), mais tel qu'il est appréhendé et perçu par un sujet. Quel est le statut de la réalité extérieure pour le moi qui y baigne ? Par quels moyens accède-t-on à sa substance

¹²⁹ Anne Simon définit le « sentir » comme une « expérience nodale de participation à un monde polysensoriel et total », *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 108.

¹³⁰ La fonction explicative de la comparaison chez Proust se charge donc d'une valeur métaphysique qui dépasse le sens rhétorique et didactique de l'explication signalé d'habitude par les manuels de stylistique. L'explication est, comme le dit Deleuze, une « technique d'enroulement et de déroulement » (*Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 200, note 1) qui se lie à l'idée du déchiffrement d'un réel qui s'offre au sujet sous forme de signes, voir *infra*, p. 743.

¹³¹ J. Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 142. Voir aussi J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 423 : « la découverte d'une esthétique est [...] un événement romanesque au même titre que la découverte d'un cadavre ».

¹³² R. Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 26.

profonde ?¹³³ Telles sont les énigmes que ne cesse de proposer, par le biais des aventures de son héros, le roman proustien ; tel est le mystère qui va faire l'objet de la reconnaissance et que le style, avec ses figures, se doit de rendre clair.

En effet, les choses et les êtres que le héros de la *Recherche* côtoie tout au long de son parcours, leurs manifestations et leurs modes d'apparition, sont à l'origine d'une interrogation perpétuelle. Dès les premières promenades de Combray, où son attention est captivée par des formes qui ont « l'air de cacher au-delà de ce qu'[il] voya[it] quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre » (I, CS, 176), le sujet perçoit distinctement que la réalité, au sens le plus plein du terme, est irréductible à l'écorce extérieure que l'on effleure du regard, que tout objet cèle – et en même temps laisse deviner – un secret à dénicher au-delà, ou au travers, de son apparence sensible. Des épisodes emblématiques, tels que la lecture au jardin, la halte devant les aubépines en fleurs, le reflet miroitant sur la mare de Montjouvain, nous montrent le héros aux prises avec une réalité imperméable, pour ne pas dire hostile, à ses efforts d'approfondissement, repoussant avec dédain son espoir d'une communion spirituelle (« [les aubépines] ne m'aidaient pas à éclaircir [le sentiment obscur et vague qu'elles éveillaient en moi] » I,CS, 137), voire d'une osmose où se dévoilerait enfin, ainsi le croit-il au moins, l'essence pure, cachée par la matière prosaïque.

Les échecs réitérés dépeints dans les premiers volumes¹³⁴ suggèrent que, si la réalité se donne comme une énigme qui résiste à l'emprise spirituelle du héros, cela dépend à la fois d'un problème d'optique (la vision rapprochée qui voudrait s'absorber dans la chose contemplée, en la détachant en même temps de son contexte), et de l'erreur qui porte à croire que tout serait dans l'objet : « comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur » (I, CS, 176). Or, de toute évidence, le choix herméneutique « de la réduction, du défalquage et de la fragmentation »¹³⁵ de l'objet de sa forme sensible et de son environnement n'est payée en retour par aucune reconnaissance ; le secret propre à chaque objet n'est pas unilatéral, coupé du sujet qui en a l'intuition, et n'est pas à rechercher de son côté uniquement, car il réside, comme le comprendra plus tard le narrateur, dans « le sentiment obscur et vague » (I, CS, 137) que la chose éveille en lui. La vérité profonde, l'être de toute chose se manifeste chez Proust au sein d'un échange, d'une relation bilatérale entre l'entité perçue et le sujet percevant, entre l'extérieur et l'intérieur ; percer l'énigme du réel signifie, dans la pensée proustienne, reconnaître ce que l'objet est, non pas en soi, comme pure idée, mais pour le sujet, c'est-à-dire tel qu'il lui est apparu à la faveur de l'impression ressentie à son contact, un « spectacle qu'il érige autant qu'il le contemple »¹³⁶. Comme l'affirme le narrateur dans *Le Temps retrouvé*, aller jusqu'à l'essence des choses revient à extraire, d'une forme extérieure et lisse (fleur d'aubépine, clocher, mer, personne rencontrée, ou n'importe quelle autre entité) « la figure de ce qu'on a senti » (IV, TR, 475) et couronner ensuite cet effort de reconnaissance en éternisant la figure fugace, ébauchée par la sensation, dans et par un équivalent langagier. Ainsi, l'acte de reconnaissance d'ordre métaphysique qui

¹³³ Questions qui font écho à l'interrogation fondamentale formulée par Anne Simon en ces termes : « la question pose par Proust n'est plus : qu'est-ce que la chose [...] mais *comment* la chose se manifeste-t-elle ? » *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 170.

¹³⁴ On pourrait ajouter aux exemples cités la première audition de la Berma, la visite à l'église de Balbec, ou encore les vains efforts de retrouver le soleil baudelairien rayonnant sur la mer normande.

¹³⁵ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 4.

sous-tend le projet esthétique et stylistique de la *Recherche* se penche sur le mystère que le monde sensible, avec ses objets herméneutiques et ses êtres de fuite, pose incessamment au sujet et dont la résolution réside dans l'éclaircissement, et dans la reconstruction expressive, de la relation individuelle que ce même sujet entretient, par le biais de ses impressions, avec ce qui l'entoure. C'est dans ce lien dynamique et subjectif entre le moi et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur, le sensible et l'intelligible, que se niche pour Proust l'essence des choses¹³⁷.

L'*anagnorisis* suprême, moteur de la vision et de la création artistique, correspond alors à une reconnaissance de l'essence, concept philosophique hautement complexe dont il convient de préciser les contours. L'emploi du terme « essence », que l'on rencontre à plusieurs reprises dans les écrits de Proust, et notamment dans les pages du *Temps retrouvé* où l'écrivain développe, non sans ambiguïtés, sa théorie de l'art, ne cesse de faire débat parmi les critiques et a longtemps été interprété comme la preuve de l'allégeance de Proust à la philosophie idéaliste d'ascendance platonicienne et de dérivation kantienne, pensée quasiment unique à la fin du XIX^e siècle¹³⁸. Cependant, les travaux de Gilles Deleuze, Vincent Descombes, et, dans des temps plus récents, les ouvrages de Luc Fraisse et d'Anne Simon¹³⁹ ont contribué à relativiser le rôle et l'influence de ce courant philosophique sur la pensée de Proust et ont apporté également des mises au point clarificatrices sur le sens particulier que la notion d'essence assume dans la réflexion esthétique et métaphysique de l'écrivain¹⁴⁰.

La mise en valeur constante, dans la *Recherche*, de l'impression subjective et de la sensation en tant que voie d'accès privilégiée au réel indique que l'essence proustienne ne se rapporte pas aux notions d'universaux et d'Idée innée, éternelle, sous-tendant et en même temps dépassant les particuliers concrets, les copies imparfaites dans lesquels elle s'incarne. Bien au contraire, l'essence, telle que la conçoit Proust, ne peut être séparée du monde sensible dans lequel elle s'enracine et des formes matérielles qui l'incorporent, l'enveloppent et par le truchement desquelles elle s'offre, tout en se niant, au sujet percevant. Outre le rejet d'une dimension transcendante, cela implique aussi le caractère foncièrement individuel de l'essence proustienne ; celle-ci n'est jamais générale et absolue, mais est l'essence de l'objet pour le sujet qui

¹³⁷ Nous suivons ici, comme plus bas, les mises au point fondamentales d'Anne Simon sur le concept d'essence chez Proust, voir *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, la partie, et l'entrée « essence » du *DMP*, p. 350-351.

¹³⁸ Les arguments à l'appui de cette thèse, ayant contribué à renforcer l'image d'un Proust (néo)platonicien ou, comme il se définissait lui-même, non sans ironie, dans une lettre de 1894, « bon idéaliste » (voir *Corr.*, t. I, p. 295) ne manquent pas. Nous rappellerons, d'une part, certaines affirmations contenues dans *Jean Santeuil* à propos de la supériorité de l'imagination comme vecteur d'une connaissance véritable, qui se réalise loin de l'emprise des sens (*JS*, éd. citée, p. 463) ; d'autre part, le recours à un certain lexique de matrice idéaliste et le ton de nombreux passages de la *Recherche*, où le narrateur – en disciple de Schopenhauer – dénonce le leurre d'une prééminence de la matière, alors que « tout est dans l'esprit » (IV, TR, 491), et semble également indiquer que « l'essence des choses », leur authenticité profonde, se situe au-delà d'une apparence sensible et contingente (« l'univers réel » étant en effet à rechercher « sous l'univers apparent », II, *JF*, 102).

¹³⁹ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.* ; V. Descombes, *Marcel Proust : philosophie du roman*, *op. cit.* ; L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.* ; A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 34-46 ; Id., « Proust ou la crise de l'idéalisme », *Marcel Proust 2, Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*, Minard, 2000, p. 61-75.

¹⁴⁰ Le problème de l'essence, ou de la « réalité » occupe Proust bien avant l'élaboration de sa philosophie de l'art, comme l'atteste cette interprétation d'Aristote qu'il développe dans une lettre à Fernand Gregh, et où l'on pressent déjà son détachement progressif de l'orthodoxie idéaliste : « Aristote comprenant qu'elle [la réalité] ne peut être dans une abstraction, qu'elle n'est pas pourtant la matière elle-même mais ce qui, dans chaque chose individuelle, est en quelque sorte derrière la matière, le sens de sa forme et la loi de son développement » (*Corr.*, t. IV, p. 141).

l'appréhende, et elle est contenue, par conséquent, dans les impressions, dans les sensations, les désirs et les illusions par où s'effectue la mise en contact du moi avec le monde. Atteindre l'essence correspond alors à restaurer l'expérience authentique et singulière que le sujet fait du réel à travers ses sens, accéder à une vérité qui n'est ni tout à fait objective (la réalité "pure", entendue comme spectacle à contempler en dehors des contingences) ni tout à fait subjective et relative (les projections arbitraires de l'imagination) mais se situe dans un entre-deux, car elle réside dans l'investissement de l'objet, considéré dans sa « figure matérielle » et sa "réalité" irréductible, de la part d'un sujet.

Le cœur de l'énigme que le monde pose au sujet, et que l'artiste arrive à déchiffrer à travers la reconnaissance, matérialisée dans un geste esthétique et scriptural, coïncide donc avec cette notion particulière, complexe et mouvante d'essence. En adoptant une perspective deleuzienne, et en se souvenant aussi de l'explication que donne Proust relativement aux impressions obscures, nous pourrions affirmer que chaque objet du monde est, pour le sujet, un signe à appréhender (et à apprendre) ; son apparence sensible fait signe, dans la mesure où elle « implique »¹⁴¹ et enveloppe une essence dont le sujet a le pressentiment, car elle se manifeste à lui sous forme d'un choc émotif, d'une impression forte que Proust appelle « sillon »¹⁴² et qui demande à être creusé, à être approfondi :

[les vérités] que la vie nous a malgré tout communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? (IV, TR, 457)

Toutes les manifestations du réel (choses, êtres, paysages ou sentiments) forcent ainsi le sujet à penser¹⁴³, le contraignent à un effort d'interprétation¹⁴⁴ qu'il fournit non pas en se rivant à l'objet et en espérant puiser en lui son secret, mais en se tournant vers son for intérieur et en tâchant de reconnaître ce que ces signes, ces marques sensibles (ses impressions) tracées lors du contact avec la réalité lui ont communiqué. Ce déchiffrement, une fois parachevé et fixé dans une forme objective – l'œuvre d'art, et, plus spécifiquement pour l'écrivain, le langage et le style – équivaut alors à la reconnaissance et à la découverte de l'essence, mise

¹⁴¹ « si le sensible "explique" l'essence, celle-ci "complique" les choses ; si les choses sont "inhérentes" à l'essence, l'essence "s'implique" dans les choses. » M. de Beistegui, *Jouissance de Proust, op. cit.*, p. 169.

¹⁴² Les maîtres mots de l'esthétique proustienne sont souvent des termes sylleptiques ; le mot « sillon », tout comme « impression », actualise ici à la fois son sens propre de « marque », de trace, et le sens figuré d'action sur la sensibilité. Nous rappellerons qu'Edward Bizub considère le sillon proustien comme l'homologue poétique du « point de repère », que selon les psychologues expérimentaux de l'époque constituait le seuil de communication entre le moi conscient et l'autre moi, l'inconscient : « le point de repère est un *point de contact* entre deux moi. Entre l'objet réel et l'objet imaginaire il y a un lien, (un point "commun"), invisible à un observateur externe, permettant – en secret, en silence – la reconnaissance de l'une et de l'autre personnalité grâce à une collaboration intime et profonde », *Proust et le moi divisé, op. cit.*, p. 98.

¹⁴³ Un point ultérieur à faveur de notre hypothèse sur la comparaison comme figure de la reconnaissance vient de ce que le relateur *comme* commute, parfois, avec la locution factitive « faire penser » : « je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, *faisant penser* à certains neurasthéniques au nombre desquels mon grand-père comptait ma tante Léonie, [...] » I, CS, 166). Cet exemple montre bien que le déchiffrement du signe qui force à penser s'opère stylistiquement par la comparaison.

¹⁴⁴ Cf. G. Deleuze, *Proust et les signes, op. cit.*, p. 117.

au jour de la vérité de l'objet pour le sujet, tapie sous sa forme matérielle et en même temps extériorisée par elle. Or, puisqu'elle revient à dévoiler une essence dynamique, où se conjuguent les deux côtés – que sépare la philosophie idéaliste – de la sensation et de l'idée, la reconnaissance allie les deux sphères apparemment inconciliables de la poésie et du raisonnement, de l'inspiration et de l'analyse, car elle se configure comme un geste herméneutique et intellectuel, relevant de l'esprit mais ancré dans le sensible. La reconnaissance a en effet une matrice poétique, elle tire son origine de l'impression subjective, non déchiffrée, que la forme matérielle de chaque objet a laissée chez le sujet percevant, mais elle résulte également de l'effort intellectuel (et scriptural) d'approfondissement de ce sillon.

C'est pourquoi elle trouve son incarnation textuelle privilégiée, comme nous allons le voir, dans la comparaison, qui mime le déploiement analytique de l'impression profonde que le sujet a ressentie au contact avec le comparé et qui est restée à moitié « engainée » en lui. Cette figure explicite est alors préférée à la fulgurance synthétique de la métaphore car, loin d'esquisser à travers une écriture de la nuance et du « frémissement »¹⁴⁵ ce qu'on a senti, comme le font les épigones du symbolisme, vivement critiquées par Proust dans sa jeunesse, elle donne à voir l'effort d'introspection de l'écrivain, son travail de d'élucidation de contenus obscurs, ainsi que la conquête graduelle d'un style qui n'est pas le fruit de l'instant mais incorpore la durée temporelle : « il faut toujours du temps pour interpréter un signe, tout temps est celui d'une interprétation, c'est-à-dire d'un développement »¹⁴⁶. Reconnaître revient alors, d'une part, à saisir le signe, c'est-à-dire à prendre conscience d'un au-delà de l'apparence sensible, sans pour autant la rejeter, et d'autre part à dégager méthodiquement, par un effort analytique et expressif, cette essence qui gît au plus profond de notre conscience, et qui, loin d'être universelle et stable, coïncide avec « une différence, une singularité qui définit le point ou le seuil où une chose communique avec une autre et devient autre chose »¹⁴⁷.

Un exemple textuel nous aidera à éclaircir notre mise au point théorique, et à mieux préciser surtout comment cette reconnaissance de l'essence, qui informe selon nous la vision de l'artiste, s'explique dans la *Recherche* et dans l'écriture de Proust. Parmi les nombreux paysages, objets humains ou phénomènes de la nature qui sont à l'origine d'une impression de beauté et tracent dans la sensibilité du héros un « petit trait », en attente d'être creusé, il en est un qui, à son dire, défie plus particulièrement ses facultés sensibles et intellectuelles et oblige sa pensée à fournir un effort herméneutique considérable ; nous nous référons à l'église de Carqueville, que l'adolescent visite lors de son premier séjour à Balbec. Celle-ci s'offre initialement au regard interloqué du visiteur sous l'apparence d'un « bloc de verdure » (II, JF, 75), ses parois étant en effet

¹⁴⁵ Voir à ce propos les critiques de Jacques Rivière au sujet de l'écriture symboliste : « les rares œuvres de forme romanesque que le symbolisme nous a laissées sont pleines de passages tout poétiques, pareils à la vibration des cloches et au bourdonnement, après qu'elles se sont tues, de l'air ébranlé. De temps en temps, l'auteur suspend son récit et s'installe dans une sorte d'émotion, dans un milieu d'ondes et de frémissements, on ne sait plus ce qui se passe pendant ce temps ; [...] le lecteur se sent placé au cœur d'une foule de choses invisibles dont il ne perçoit que l'agitation. » (J. Rivière, *Le roman d'aventures*, cité par G. Giorgi, « Un côté antibergsonien de Proust : l'esprit d'analyse », dans E. Sparvoli, M. Carbone (dir.), *Marcel Proust et la philosophie d'aujourd'hui*, op. cit., p. 82).

¹⁴⁶ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 106. Cette citation touche un point important que nous avons mentionné précédemment : comme la reconnaissance engage la mémoire et ne peut aboutir que dans le temps, une œuvre littéraire qui a dans l'acte de reconnaissance le fondement de son esthétique ne peut qu'adopter la forme d'une narration rétrospective ; le temps dont a besoin le narrateur pour interpréter les signes et reconnaître enfin sa vraie vie, l'essence de ses expériences passées, est précisément la distance nécessaire qui sépare le vécu du récit de ce vécu.

¹⁴⁷ M. De Beistegui, *Jouissance de Proust*, op. cit., p. 168.

entièrement recouvertes d'une enveloppe de lierre qui, en altérant les lignes et les formes coutumières de l'objet, fait obstacle à la reconnaissance immédiate et lance un appel à la pensée : « dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait, pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église » (II, JF, 75). Décrite en ces termes, l'opération que le narrateur se trouve devoir effectuer consiste, nous semble-t-il, en une confrontation analogue à la démarche de récognition analysée dans la scène du « bal de têtes » ; il s'agit en effet pour lui de mettre en regard, et de comparer, la forme sensible que sa perception appréhende (la masse verte et compacte) et une représentation mentale, un objet déjà constitué et général (l'idée d'église, expression qui n'est pas sans rappeler le sens platonicien du terme « idée »¹⁴⁸), afin de pouvoir ramener cette forme insolite, étrangère à ses connaissances et à ses attentes, à un concept familier. Autrement dit, et dans une perspective inversée par rapport à celle qui oriente la dynamique de la reconnaissance sur le plan esthétique, le comparé qui s'offre à la perception immédiate est l'élément inconnu, surprenant, qu'il faut rapporter, par un effort cognitif d'extraction des ressemblances par-delà les différences, à un comparant notoire, intelligible. La reconnaissance que le signe émis par le bloc de verdure, de par la « violence »¹⁴⁹ qu'il fait à la pensée, impose au narrateur correspond alors, semble-t-il au début, à une maîtrise et à une réduction de l'altérité, à une conversion de l'idiome incompréhensible que « parle » l'église de Carqueville vers un langage que le sujet connaît. Il n'est pas un hasard si ce travail de déchiffrement est décrit par Proust à l'aide d'une comparaison de nature métagoétique, qui convoque justement la pratique de la traduction :

comme il arrive aux élèves qui saisissent plus complètement l'essence d'une phrase quand on les oblige par la version ou par le thème à la dévêtir des formes auxquelles ils sont accoutumés, cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. (*loc. cit.*)

Fort sans doute de son expérience comme traducteur de Ruskin, Proust paraît suggérer ici que le dépassement qu'on ressent au contact avec la langue étrangère est quelque part nécessaire, voire fécond ; celui-ci permettrait en effet, par un détour paradoxal, de mieux apprécier les nuances de sa langue d'origine et de prendre conscience d'une réalité vivace, cachée par les signifiants coutumiers, autrement dit d'atteindre une essence – ici l'idée de l'église – qui d'ordinaire nous échappe et se voit ternie par l'habitude et les conventions. Et pourtant, est-on sûr que la reconnaissance de l'essence, de « l'idée » de l'église se limite à cette récognition, à l'extraction de l'identité au sein de la différence, et au dépistage des parties du monument cachées par l'écorce de lierre ? La fin du passage apporte selon nous une réponse différente :

¹⁴⁸ Mais également, comme le rappelle Anne Simon dans l'entrée « Carqueville (église de) » du *DMP* (p. 192), la réduction eidétique, visant le dépassement des formes matérielles et l'accès à l'essence, théorisée par la phénoménologie de Husserl. En tout cas, la suite du passage suggère que le mot « idée » renvoie ici à une essence pure et préexistante, indépendante du sujet et de son expérience perceptive.

¹⁴⁹ « La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée il y a ce qui « donne à penser » [...] Le signe sensible nous fait violence : il mobilise la mémoire, il met l'âme en mouvement. » G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 121 et 123.

Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté ; les feuilles déferlaient les unes contre les autres ; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants. (*loc. cit.*)

La présence, en début de paragraphe, d'un « mais » de type phatique, susceptible de relancer le discours en l'infléchissant vers une direction différente et d'introduire ainsi, non pas une rupture adversative, mais plutôt une démarcation entre deux segments textuels successifs¹⁵⁰, amène un tournant dans la description, qui mime le surgissement inattendu d'une modification propice, amenée par le vent qui se lève. Ce dernier œuvre ici, pourrait-on dire, en tant qu'agent catalyseur d'une reconnaissance qui ne correspond plus à la simple identification de la charpente de l'église couverte par le lierre, mais qui pénètre au-delà de l'apparence visible, approfondit la sensation qui a intercepté un mouvement, une vibration laissant entrevoir, sous la surface végétale du comparé, un comparant autre et une substance différente. En fendant l'écorce dépaysante du feuillage, le vent produit un vacillement qui rend subitement mobiles et chatoyants les contours en pierre et donne alors à percevoir la nature aquatique de l'église, une motilité incessante qui est celle de l'eau caressée par la brise et par les rayons du soleil ; celle-ci se voit fixée par l'écriture à travers un réseau isotopique serré, dont relèvent des expressions telles que « remous », « déferlaient », « clarté », « frissonnante », « onduleux ». Le geste de reconnaissance vraie, par opposition à la recognition qui s'attache à réduire le bloc de verdure au savoir notionnel du héros, consiste alors à approfondir le sillon creusé en lui par l'impression ressentie au contact avec la masse végétale secouée par le vent ; à opérer une réflexion de type intellectuel, mais ancrée dans la sensation et appelée par elle, qui « entre dans la chose, qui l'ouvre et y trouve richesses »¹⁵¹, et découvre en l'occurrence la contamination dynamique entre l'eau et la pierre, l'essence marine de l'église de Carqueville. Cette absence de démarcation entre des éléments hétérogènes du réel, que le héros perçoit et reconnaît d'abord en lui, de façon instinctive et muette – Merleau-Ponty dirait au stade du savoir « antépédicatif »¹⁵² – est ensuite restaurée rétrospectivement¹⁵³ par le narrateur. Ce dernier objective ensuite son expérience sensible dans un style qui – en combinant les ressources de la comparaison, de la métaphore et de l'hypallage adjectivale, autant de déclinaisons de la vision analogique proustienne – traduit et ordonne la multiplicité des impulsions sensorielles et capte une essence fuyante, foncièrement métaphorique, un sens caché par l'apparence sensible de l'objet et qui ne se révèle que dans une autre forme. La surface marine, avec son ondulation et son perpétuel déferlement, contient donc la vérité (et la beauté) de l'église de Carqueville mue par le vent¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Voir J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990, p. 192.

¹⁵¹ Notes de cours de Merleau-Ponty au Collège de France, vol. XII, 1953-1954, citées par F. Robert, « Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust », *BMP*, n. 53, 2003, p. 141.

¹⁵² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 85. Voir aussi le commentaire de F. Robert, art. cit., p. 144 : « Mais comment le sensible peut-il ainsi appeler le langage et provoquer la pensée ? N'est-ce pas parce qu'en lui réside déjà un *logos* pré-langagier, pré-logique, pré-thétique, antépédicatif ? Sens et articulation sont en effet dans les choses mêmes, c'est-à-dire dans l'expérience primordiale que j'ai d'elles et du monde, de manière silencieuse et muette d'abord [...] ».

¹⁵³ Qui est aussi la démarche de Proust écrivain, la description de l'église recouverte de lierre synthétisant le souvenir de deux églises que Proust avait visitées : l'église de Cricquebœuf en Normandie et celle de Dordrecht en Hollande, voir *Corr.*, t. V, p. 301.

¹⁵⁴ Comme le remarque P.-L. Rey dans sa « Notice », la découverte de l'essence aquatique de l'église de Carqueville semble fournir une compensation partielle au désir insatisfait du héros, qui s'attendait à retrouver en l'église de Balbec le monument gothique fouetté par la tempête dont il avait si longtemps rêvé (voir II, JF, p. 1326, note 3). On

Cet extrait, avec sa portée discrètement autoréflexive, reproduit à notre avis la mise en œuvre scripturale d'une vision subjective et poétique du monde, fondée sur l'analogie et articulée autour du mécanisme de la reconnaissance. Le héros proustien devenu enfin narrateur, ainsi que tous les autres artistes de la *Recherche*, sont des sujets re-connaissants dans la mesure où ils parviennent à voir véritablement, à extraire de l'apparence silencieuse, et néanmoins parlante, des choses (la masse végétale de l'église) une vérité durable, placée hors-temps (car éternisée dans une œuvre d'art) et nécessitant pourtant de l'écoulement du temps pour advenir. Le secret de la réalité, le « cœur des choses » que l'amateur voit extériorisé dans les peintures de Chardin et de Rembrandt¹⁵⁵, s'abrite dans « les éléments matériels constitutifs de l'impression antérieure »¹⁵⁶, dans des signes sensibles que l'on ne réussit pas, sur le moment, à distinguer, qui s'amassent peu à peu dans des zones obscures de notre conscience et sont recueillies par une mémoire profonde. Et l'effort de déchiffrement, de récupération de ces parcelles hétérogènes, contradictoires, qui composent l'impression débouche sur la reconnaissance d'une identité dans l'altérité, d'une « jointure analogique »¹⁵⁷ que Proust appelle métaphore mais fixe, le plus souvent, dans une comparaison : « pour recomposer cette identité, cette réalité – et non toute la succession insignifiante des phénomènes de la vie – il fallait le rapprochement de deux termes différents ayant une base commune, c'est-à-dire une métaphore. »¹⁵⁸

La réalité authentique, profonde et invisible de toute chose réside dans cette « participation de fragments du monde l'un par l'autre »¹⁵⁹ et ne se découvre, dès lors, qu'en se reportant à un autre objet, qu'en exprimant le rapport que le sujet percevant a intercepté entre le terme de départ et un terme autre, lequel garde néanmoins son individualité propre et sa différence constitutive. Dans un brouillon préparatoire pour la visite à l'atelier d'Elstir, Proust montre clairement l'instant de bascule où la vision du peintre a saisi la présence, en filigrane, occulté et suggéré par la forme matérielle du comparé visible, d'un comparant invisible, d'un sens ultérieur, naissant de la chose elle-même et qu'il a su extérioriser en style : « on comprenait sur son tableau que c'était un bateau mais on sentait s'ébaucher en lui les natures mêlées du rocher, du nuage ou du reflet »¹⁶⁰. La périphrase verbale « on sentait s'ébaucher » transpose exactement le tremblé propre à la sensation, l'instant où les contours vacillent et l'hybridité du réel se révèle, et marque également le surgissement de la reconnaissance, à cheval du sensible et de l'intelligible. Elle s'enracine dans la sensation qui a révélé à la conscience, l'espace d'un éclair, les formes du rocher, du nuage et du reflet tapies sous l'apparence connue du bateau, mais ce n'est qu'au terme d'un cheminement intellectuel et d'un effort conscient que cette sensation fugace existe véritablement, qu'elle peut être reconnue dans ses éléments primordiaux et que le sujet parvient à distinguer l'équivalent-différent de l'objet observé. Or, puisque la reconnaissance de l'essence revient aussi à isoler et à distinguer ce qui, dans l'impression, se donne dans l'imbrication, on comprend pourquoi celle-ci est représentée dans l'écriture proustienne moins par la figure de la métaphore, qui maintient au fond l'entremêlement propre à la

pourrait soutenir également que sa croyance se projette ultérieurement sur cette église végétale et conditionne, en quelque sorte, sa perception.

¹⁵⁵ Voir EA, 382.

¹⁵⁶ *Corr.*, t. XII, p. 80.

¹⁵⁷ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁸ Voir Cahier 58, f° 2r°-6r°.

¹⁵⁹ Notes de cours de Merleau-Ponty au Collège de France, vol. XII, 1953-1954, citées par F. Robert, art. cit., p. 151.

¹⁶⁰ Voir II, JF, *Esquisse LVI*, p. 972.

sensation, que par la comparaison. L'articulation binaire des deux pôles, et surtout l'écart que le relateur *comme* ménage entre les deux termes mis en relation, traduisent et respectent le caractère instable et mouvant de l'essence, l'ambiguïté intrinsèque des choses telle qu'elle se révèle à la perception ; qui plus est, la comparaison rend compte aussi bien du processus de dégagement progressif du comparant, qui matérialise la vérité contenue dans l'impression, que de l'aboutissement de la reconnaissance, si bien qu'elle peut être considérée comme la réponse scripturale à cette interrogation lancinante que Proust exprime dans les cahiers préparatoires du *Temps retrouvé* : « Comment de ceci ferais-je sortir cela ? J'ai bien senti en touchant par la pensée cette image qui est dans mon cerveau, que sous elle il y a quelque chose, mais quoi ? »¹⁶¹

C'est donc à la lumière de ces considérations que nous pouvons à présent repenser la structure de base de la comparaison, toutes réalisations confondues, et montrer en quelle mesure elle constitue la transposition stylistique de la reconnaissance de l'essence, soit l'extraction du sens (de l'idée) à partir d'un signe sensible énigmatique. Soit donc le schéma général proposé au tout début de notre étude, *A est X comme B*, que nous avons présenté d'abord sous un angle linguistique, en illustrant les caractéristiques du comparé, du comparant et du motif. Nous dirons maintenant que A, le comparé, représente l'entité du monde (chose, paysage, situation, sentiment ou personne) qui entre en contact avec le sujet et qui s'offre à lui comme un objet de questionnement, un mystère à résoudre ; autrement dit, toute forme sensible qui a creusé en lui un sillon, a éveillé une impression – au double sens de marque, d'entaille et de stimulation de la sensibilité¹⁶² – à la fois forte et insaisissable, et a sollicité sa pensée. Dans l'élément X, le *tertium comparationis* de nos analyses stylistiques, nous voyons toujours un opérateur de liaison, le trait ou la qualité qui apparaissent au sujet comme étant communs aussi bien à A qu'à B et qui lui permettent, à l'instant même de la perception, de reconnaître un rapport, d'instituer une relation d'analogie entre A et l'entité B, laquelle, à l'exception de ce trait, ne partage rien avec la première et est perçue au contraire comme différente. À travers la reconnaissance purement sensible de ce rapport dynamique et fugace entre deux objets, le sujet accède déjà, même si à un niveau encore inconscient, à l'essence, à la vérité première de l'entité de départ, mais cette brèche dans la profondeur du réel est vouée aussitôt à se refermer si l'on n'arrive pas à arrêter, à incorporer cet éclair proprement métaphorique, ce lien mouvant et instable en une forme fixe, qui, à défaut de le saisir dans sa fulgurance, puisse au moins l'objectiver en une figure extérieure : « l'impression que nous a fait l'objet est quelque chose qui ne peut être rendu directement, quelque chose d'ineffable qui ne peut être rendu que par des équivalents que la littérature trouve. »¹⁶³ De cet équivalent, outre la comparaison dans son ensemble, rend compte stylistiquement l'élément B, le comparant qui matérialise et déploie le sens enfoui dans le signe sensible, la vérité authentique de l'impression que l'objet A a gravée dans la sensibilité du sujet et qui régénère surtout le souvenir oublié de sa perception première. En d'autres termes, B incarne et donne à voir l'essence de A, à la fois dérobée et dévoilée par son apparence sensible, que le sujet re-connaît, ou plutôt connaît à nouveau, en puisant à la racine de son

¹⁶¹ Voir IV, TR, *Esquisse XXIV*, p. 823.

¹⁶² Ou bien, suivant l'interprétation d'Adam Watt, « it is a mark and a marking, a trace and the leaving of a trace, a writing and the text written. » (« c'est une marque et un marquage, une trace et le fait de laisser une trace, une écriture et le texte écrit », nous traduisons) A. Watt, Reading in Proust's *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶³ IV, TR, *Esquisse XXXIX*, p. 868.

impression et qui, une fois dégagée et enfermée dans les anneaux de la comparaison en *comme*, apporte une solution (personnelle et subjective) à l'énigme initialement posé par l'objet réel¹⁶⁴.

Le paradigme esthétique-métaphysique de la reconnaissance fournit ainsi un nouvel éclairage sur la structure cognitive et linguistique de la comparaison et apporte un argument ultérieur à l'appui de la position que nous défendons depuis le début de la présente étude, à savoir que cette figure de style, volontiers dépréciée et reléguée par la tradition dans l'ombre de la métaphore, constitue la ressource privilégiée, et pour cela si souvent employée par Proust, d'une écriture chargée d'incarner sa vision du monde et son rapport personnel au réel. La relecture du modèle prototypique de la comparaison que nous venons de proposer permet également de reconsidérer certaines constantes stylistiques relevées au fil des analyses de la deuxième partie de notre travail, ainsi que certaines configurations où la comparaison apparaît plus spécifiquement comme un véritable miroir de la reconnaissance. Nous avons remarqué, par exemple, que – tant dans la catégorie des comparaisons substantives que phrastiques – Proust opte plus régulièrement pour la postposition du groupe comparant, si bien que l'antéposition nous a paru représenter un écart de la configuration de base, pertinent du point de vue stylistique et intéressant à interroger. Cette préférence pour les réalisations non marquées peut être expliquée maintenant à l'aune de l'opération de reconnaissance ; puisque, comme le dit le narrateur du *Temps retrouvé*, « les mêmes comparaisons qui sont fausses, si on part d'elles, peuvent être vraies si on y aboutit » (IV, TR, 478), il nous semble que la position postposée, *a fortiori* si le comparant figure en construction détachée (l'incidence extrapredicative du groupe comparatif étant souvent signalée par une virgule) ou à la clause d'une période, reproduit l'avènement de la reconnaissance à même l'écriture et marque l'aboutissement du processus d'élucidation et d'intellectualisation de la sensation. L'apparition, souvent différée, du comparant résout la tension, à la fois cognitive et expressive, qui caractérise la reconstruction poétique, et semble aussi mimer le relâchement de l'effort introspectif de remémoration ; à l'issue de cette poussée, l'esprit y voit enfin clair et s'empare du mystère posé par l'objet de son questionnement, en l'occurrence la sensation éprouvée par le héros en écoutant son prénom prononcé par Gilberte :

[...] Elle termina [sa phrase] par mon petit nom. Et me souvenant plus tard de ce que j'avais senti alors, j'y ai démêlé l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même, nu, sans plus aucune des modalités sociales qui appartenaient aussi, soit à ses autres camarades, soit, quand elle disait mon nom de famille, à mes parents, et *dont ses lèvres [...] eurent l'air de me dépouiller, de me dévêtir, comme de sa peau un fruit dont on ne peut avaler que la pulpe* [...] (I, CS, 396)

Comme nous avons souligné lors du commentaire stylistique, le comparant postposé fait souvent l'effet d'un point d'orgue, d'une touche définitive qui vient couronner le parcours de rapprochement progressif du noyau essentiel, le feuilletage de plus en plus profond de l'impression ressentie. Les méandres de la phrase, incorporant le temps nécessaire au développement du signe et à la conquête de l'expression, traduisent alors « la rumeur des distances traversées » (I, CS, 45), la trajectoire herméneutique de l'esprit envoyé "en reconnaissance" et apportant enfin des fruits, ainsi qu'une sorte de délivrance, un sentiment de jubilation, tant

¹⁶⁴ « giacché è proprio a partire dalla possibilità di stabilire equivalenti intellettuali che si attua il processo conoscitivo rappresentato dall'arte. » (« puisque c'est précisément à partir de la possibilité d'établir des équivalents intellectuels qu'advient le processus de connaissance représenté par l'art », nous traduisons) S. Agosti, *Realtà e metafora*, *op. cit.*, p. 49.

pour le sujet écrivant que pour ses lecteurs. L'image du fruit, dépouillé de son écorce et goûté dans sa substance charnelle, scelle ainsi la fixation de l'essence et l'achèvement d'une reconnaissance qui, de plus, fournit une nouvelle version des faits, ou tout au moins une reconfiguration radicale de l'événement par rapport à sa transcription littérale, le relateur *comme* marquant en ce sens-là le point de bascule entre la notation objective et la reconnaissance vraie. En mettant au jour l'équivalent de style qui exprime l'essence de l'impression ressentie, la comparaison procède à une réécriture de la scène réelle – Gilberte appelant le héros par son prénom – à partir de la connaissance nouvelle que cette *anagnorisis* spirituelle et esthétique a révélée au narrateur, et que ce dernier a conquis seulement *a posteriori*, une fois détaché du tourbillon de désirs et contingences qui lestant l'instant vécu. Et plus le comparant est développé, plus ses expansions se prolongent et se ramifient, donnant lieu parfois à des véritables scénarios autonomes, quasiment indépendants de leur point de départ (c'est le cas des comparaisons phrastiques d'allure homérique, ou des comparants rallongés par une phrase relative), plus la figure reflète stylistiquement la démarche, parfois tâtonnante, de déroulement et d'approfondissement vertical du petit sillon, ainsi que les étapes d'une reconnaissance approchante ; l'exigence d'explication n'est pas, par conséquent, symptôme de pédanterie didactique de la part de Proust, mais reflète de façon exacte l'activité de déploiement du signe et la monstration accomplie du sens de ce dernier aux lecteurs¹⁶⁵.

On se souviendra peut-être que, dans la catégorie des comparaisons substantives métaphoriques, nous avons enregistré une prépondérance des occurrences où la syllepse qui caractérise le motif verbal ou adjectival se lit selon l'orientation sens figuré (SN1+V/*être adj*) / sens propre (V/*être adj*+ SN2), le comparant venant en effet "réduire" la portée métaphorique du premier noyau¹⁶⁶. La grande fréquence de cette structure, et, conjointement, la rareté extrême des occurrences articulées selon l'orientation inverse, constituent une preuve stylistique ultérieure du fait que ni la découverte, ni l'expression de l'idéalité proustienne ne peuvent déboucher sur une abstraction ; une essence qui s'ancre, comme nous l'avons vu, dans la sphère du sensible ne peut s'incarner que dans un équivalent proprement matériel, un comparant concret, relevant souvent d'une dimension prosaïque, et capable de synthétiser la complexité de la sensation première, sans pour autant tomber dans la simplification. Cela est particulièrement évident lorsque le motif de la comparaison est représenté par une série d'adjectifs. D'une part, le dédoublement ou la multiplication des qualités communes à l'un et à l'autre terme de l'analogie rendent compte du caractère kaléidoscopique de la sensation, de l'hybridité que nous avons vu être constitutive de l'essence proustienne ; d'autre part, les qualificatifs en série esquissent les chemins potentiels, et souvent divergents, à emprunter lors de l'opération de reconnaissance, qui s'irradient à partir d'un sillon unique et composite, pour confluer finalement en un comparant synthétique qui les rassemble et les fédère en une véritable « alliance de mots »¹⁶⁷. Dans l'exemple ci-dessous, choisi au sein d'un corpus très

¹⁶⁵ Voir *supra*, note 144.

¹⁶⁶ Voir *supra*, IIe partie, § 1.2.2.1.

¹⁶⁷ Rappelons que le terme « alliance de mots » est l'antécédent de célèbre « métaphore » dans les brouillons anciens de Proust ; bien que détourné du sens que lui confère d'ordinaire la rhétorique, ce mot explicite la nature synthétique et associative de l'opération métaphorique chez Proust, qui englobe « toute figure de mots qui conjoint deux éléments pour les fusionner, [...] en créant un objet synthétique dont l'existence est purement langagière, c'est-à-dire, au sens fort, poétique [...] » S. Duval, « "L'essence précieuse" de l'œuvre proustienne : l'humour et la mise en jeu de la valeur », dans *Modernités, L'art et la question de la valeur*, n. 25, 2007, p. 108.

vaste¹⁶⁸, les deux adjectifs épithètes (« épineuse », « rouge ») et le participe présent « fleurissant », entretenant un lien de nature métaphorique avec le comparé (l'église), marquent trois échelons sur la voie de la reconnaissance ; ils représentent, si l'on veut, trois paliers intermédiaires qui préparent – et justifient, à travers un effet de surdétermination isotopique – l'apparition du comparant floral, inattendu dans ce contexte, ainsi que l'éclosion d'une vision poétique qui respecte la nature associative, composite de l'impression, et reconnaît sous l'apparence matérielle de l'église en clochetons son essence végétale incorporée par le rosier en fleurs¹⁶⁹ :

Je descendais de voiture à Quetteholme, courais dans la raide cavée, passais le ruisseau sur une planche et trouvais Albertine qui peignait devant *l'église toute en clochetons, épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier*. (III, SG, 401)

Bien que notre but pour ce chapitre soit de démontrer que la figure de la comparaison, toutes variantes et réalisations morphosyntaxiques confondues, peut être considérée comme l'actualisation scripturale du processus de reconnaissance et comme le moyen d'expression stylistique de l'essence des choses enfin conquise par l'artiste, il est une configuration particulièrement saillante, même si peu fréquente sous la plume de Proust, qui mérite d'être distinguée des autres ; sa structure permet en effet à l'écriture de fournir « la transcription [la] plus exacte » (IV, TR, 622), la plus fidèle, de l'instant de l'empiètement, du moment bienheureux d'hésitation où la “doublure” invisible du réel affleure à même l'impression et où la vérité est donnée à pressentir malgré, ou plutôt, à la faveur de l'illusion des sens. Nous nous référons à la forme intermédiaire de type phrastique *c' [être] comme B*, dont le verbe *être* en fonction de copule constitue le pivot et où le comparé est représenté uniquement par le pronom démonstratif ana-ou cataphorique *ce*, alors que le poste du comparant est tenu par un constituant nominal ou phrastique de longueur variable¹⁷⁰. En favorisant l'élusion de la réalité extérieure, appréhendée seulement de façon approximative et superficielle, et surtout l'effacement de ses contours conventionnels dans le flou d'un démonstratif à la portée indéterminée, ce type de comparaison donne à voir « l'instant où l'illusion a qualifié le réel »¹⁷¹, où la sensation brute, matérialisée grâce à un comparant d'ordinaire assez concis, a pris le dessus sur la raison ordonnante. Aussi, la réponse à l'interrogation du héros dans cet exemple, analysé plus longuement dans la deuxième partie de notre travail, est-elle le produit d'une reconnaissance où l'impulsion sensorielle ineffable, retenue par l'équivalent langagier nominal (« le bourdonnement d'une guêpe »), impose sa vérité en dépit des données factuelles, pauvres déchets d'une expérience vécue à un niveau autrement profond :

Soudain, j'éprouvais de nouveau la nostalgie de la ma liberté perdue en entendant un bruit que je ne reconnus pas d'abord [...]. *C'était comme le bourdonnement d'une guêpe*. « Tiens, me dit Albertine, il y a un aéroplane, il est très haut, très haut. » Je regardais tout autour de moi, mais je ne voyais, sans aucune tache noire, que la pâleur intacte du bleu sans mélange. (III, PR, 907)

¹⁶⁸ Outre les exemples analysés dans notre deuxième partie, voir aussi I, CS, 47, 152, II, JF, 19, 66 etc.

¹⁶⁹ On notera, au passage, que cette description s'inscrit dans une ligne motivique qui rassemble plusieurs églises normandes, qui semblent avoir en commun une même essence végétale, pensons à l'église de Carqueville, analysée plus haut, mais aussi à celle de Balbec, dont la coupole est comparée à un fruit mûri par le soleil (voir II, JF, 19-20).

¹⁷⁰ Pour l'analyse détaillée de cette structure, se reporter au § 3.4 de la deuxième partie.

¹⁷¹ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 114.

Face à une reconnaissance qui échoue, car le héros n'arrive pas à identifier le bruit qu'il entend, c'est-à-dire à subsumer le phénomène acoustique sous un concept existant et usuel qui le définit (tandis qu'Albertine, porte-parole de l'intelligence en cette circonstance, y réussit sans indécisions), la structure en *c'[/être] comme* fonctionne à l'instar d'un marqueur de reformulation et de paraphrasage. En noyant dans l'indistinction ce qui, de toute manière, n'arrive pas à se dire et se soustrait à une formulation logique, elle ouvre la voie au dépassement de la réalité objective (le bruit vient d'un avion) par la réalité subjective contenue dans la sensation, la seule, au fond, qui soit vraie. Le comparant qui la déploie marque alors la reconnaissance de ce que, pendant un très court instant, le bruit mystérieux a donné à entendre au héros proustien, l'appel que la chose-signe lui a lancé et qui a été déchiffré comme étant le bourdonnement d'un insecte. L'équivalent langagier affirme ainsi la prééminence de l'effet perçu sur la cause réelle de la perception (comme dans les tableaux d'Elstir), la primauté de l'illusion subjective sur la réalité conventionnelle, ainsi que l'avantage de l'invisible sur un visible qui, malgré sa manifestation objective (l'avion entre enfin dans le champ de vision du héros), est oblitéré au profit de la vérité communiquée par la méprise sensorielle et restituée à travers l'analogie, comme l'attestent les métaphores nominales et le chevauchement synesthésique de la locution « je le voyais bruir » dans la suite du passage :

J'entendais pourtant toujours le bourdonnement des ailes qui tout d'un coup entrèrent dans le champ de ma vision. Là-haut, *de minuscules ailes brunes et brillantes* frônaient le bleu uni du ciel inaltérable. J'avais pu enfin attacher le bourdonnement à sa cause, à *ce petit insecte* qui *trépidait* là-haut, sans doute à bien deux mille mètres de hauteur ; *je le voyais bruir.* (*loc. cit.*)

Notre intention n'étant pas de proposer ici une nouvelle interprétation, à la lumière du processus esthétique de reconnaissance, pour chaque sous-classe isolée lors du commentaire stylistique, mais de montrer plutôt, à l'aide de quelques exemples textuels, que ce processus est à la fois impliqué et expliqué dans le style à travers la comparaison, nous avons choisi de ne reprendre que les cas les plus significatifs. Nous illustrerons, pour finir, un type d'occurrence où la comparaison reproduit plus particulièrement le caractère choquant de la vision analogique, ainsi que le sentiment de surprise et d'étonnement poétique découlant, chez le sujet proustien, de la rencontre avec l'altérité absolue révélée par la sensation, et de la reconnaissance après coup de la vérité enfouie dans des impressions demeurées obscures¹⁷². Si, comme l'affirme Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, « toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau »¹⁷³, les comparaisons qui proposent un équivalent oxymorique, ou sémantiquement très distant par rapport à l'élément de départ, rendent compte du dépaysement décrit par le phénoménologue, du bouleversement que l'on ressent une fois qu'on parvient à éclaircir une impression et à « désarticuler les charnières intelligibles du visible »¹⁷⁴ ; l'essence ainsi découverte nous met face à des spectacles inattendus,

¹⁷² « L'expérience de l'altérité radicale est pressentie comme source de vérité : la tâche de l'écrivain dès lors serait de capturer, pour essayer de la dire, cette altérité absolue en respectant l'"incomparable, l'irréductible en elle". » N. Aubert, *Proust et la traduction du sensible*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 249. Edward Bizub, quant à lui, tisse un parallèle entre la métaphore proustienne et les phénomènes hallucinatoires qui provoquent l'émergence de l'inconscient, voir *Proust et le moi divisé*, *op. cit.*, p. 91-92.

¹⁷⁴ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, *op. cit.*, p. 114.

qui font violence à la logique et à l'ordre naturel, à un « télescopage conflictuel »¹⁷⁵ qui brouille les contours familiers des choses et, une fois mise au jour, permet de découvrir le côté magique, fabuleux du réel :

les gouttes d'eau, comme des oiseaux migrateurs qui prennent leur vol tous ensemble, descendaient à rangs pressés du ciel. (I, CS, 148)

[...] voyant sur les boulevards les marronniers qui, plongés dans un air glacial et liquide comme de l'eau, n'en commençaient pas moins (I, CS, 384)

nous allâmes jusqu'au pont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun et même les enfants s'approchaient sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans défense, et qu'on allait dépecer. (I, CS, 390)

dans les dîners de douze personnes, assemblés autour de la nappe servie, [les amis des Guermantes] étaient comme les statues d'or des apôtres de la Sainte-Chapelle, piliers symboliques et consécrateurs, devant la Sainte Table. (II, CG, 331)

D'autres fois, c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces flots d'un vert aussi tendre que celui que conserve aux prairies alpestres (dans les montagnes où le soleil s'étale çà et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, les pentes), moins l'humidité du sol que la liquide mobilité de la lumière. (II, JF, 33)

De ce petit florilège, où nous voyons coexister dans la comparaison des états chimiques différents, ou bien se produire des véritables métamorphoses, vouées parfois à recréer l'émerveillement de l'enfant face aux manifestations de la nature (la mer, la Seine glacée), résulte alors que l'acte de création, opéré rétrospectivement à partir des matériaux du vécu, vise à restituer l'instabilité propre à la sensation, ainsi que les conflits et les contradictions inhérents à chaque chose. Les contraires apparaissent ainsi réunis en une harmonie qui n'est pas la conséquence heureuse de leur suppression, ou de leur aplatissement dans l'identique, mais bien le fruit de leur coprésence au sein d'un entre-deux, d'un rapprochement binoculaire sur fond d'écart qui préserve le caractère hybride et dynamique du monde pour le sujet qui le perçoit.

La traduction esthétique-scripturale de la reconnaissance au moyen de la comparaison, et notamment le caractère surprenant, voire l'arbitraire de certaines alliances, où la figure vise à restituer l'intensité et le choc de l'impression originelle, nous donnent l'occasion d'insister ultérieurement sur un aspect capital, tout juste effleuré dans nos réflexions précédentes. L'idée que nous avons peu à peu dégagée au fil de notre parcours, soit que la reconnaissance de l'essence logée au cœur des impressions premières s'assimile à la mise au jour d'un réseau vivant de relations insoupçonnées entre les choses, qui se lovent dans la sensation et affleurent à la surface lorsque le sujet parvient à isoler, parmi toutes celles que chaque entité contient en puissance¹⁷⁶, une forme équivalente qui révèle une facette inédite de l'objet soi-disant connu, permet en effet de mieux comprendre pourquoi la reconnaissance s'avère chez Proust une ressource heuristique, ainsi que l'acte par lequel le sujet peut enfin prendre pleinement possession de soi. En effet, tout en s'appliquant à des événements qui ont déjà été, et à des contenus qui, théoriquement, font partie du champ des connaissances du sujet, car il s'agit de tous les matériaux de sa vie passée, le geste d'approfondissement de la trace sensible laissée par le

¹⁷⁵ Expression empruntée à A. Simon, « Proust et l'«architecture du visible» » dans A. Simon, N. Castin (dir.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 115.

¹⁷⁶ La reconnaissance révèle en effet au sujet créateur « la loi plus vaste et merveilleuse, celle de l'analogie, qui fait que chaque élément contient en puissance tous les autres », G. Picon, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 129.

réel et la révélation conséquente d'une « image différente de celles que nous avons l'habitude de voir » (II, JF 194), intellectualisée et fixée par la comparaison, apportent toujours au narrateur une connaissance nouvelle et supérieure de l'objet, ainsi que de sa propre vie, du moment que ce savoir inédit s'enracine dans ses impressions subjectives.

De ce fait, l'hypothèse concernant le préfixe *re-*, pendant français du grec *ana-*, que nous avait suggérée, au début de notre analyse, l'examen de l'*anagnorisis* comme dispositif romanesque, nous paraît trouver maintenant une confirmation sur le versant esthétique et métaphysique. Contrairement à son acception lexicographique première, le préfixe *re-* n'implique pas chez Proust l'idée d'une réplique, le retour du même et l'affirmation de l'identité, mais pourrait commuter plutôt avec l'adverbe « à nouveau » ou avec la locution « sur de nouvelles bases ». Ce morphème doit être lu à notre avis comme l'indice d'un renouvellement, d'un changement d'état, à la suite duquel le connu (le comparé actualisé) se montre sous un nouvel aspect (le comparant désactualisé) ; cela signifie aussi que la re-connaissance découle d'un effort actif de l'esprit et d'un élan créateur, lequel pourtant, comme le note Mauro Carbone, ne produit pas « une *creatio ex nihilo*, mais doit s'exercer sur ce qu'on connaissait déjà, même sans le savoir. »¹⁷⁷ En ce sens-là, la signification tout à fait singulière, et partant oxymorique, qu'assume le verbe *reconnaître* dans la pensée proustienne peut être rapprochée de celle d'un autre mot-vedette de l'idiolecte esthétique de notre auteur, le verbe *retrouver*. La lecture qu'Anne Simon a donnée de la locution « réel retrouvé », où elle met en lumière la matrice de nouveauté et d'invention inscrite dans la répétition signifiée par le participe, nous semble ainsi convenir parfaitement à l'opération de reconnaissance :

« retrouver » le réel ne renvoie pas qu'au processus d'anamnèse que le narrateur décide de mettre en œuvre à la fin de la *Recherche* : « retrouver », « découvrir » c'est donc tout à la fois dévoiler cela qui fut, et l'inventer [...] c'est renouer avec un moi qu'on ignorait mais qu'on pressentait être notre moi ultime et superlatif, c'est descendre dans une profondeur où la résurrection s'assimile à une invention de soi.¹⁷⁸

Le phénomène cognitivo-esthétique de la reconnaissance qui sous-tend l'œuvre proustienne repose alors sur la même contradiction qui pointait déjà dans la définition aristotélicienne, sur une aporie qui défie la cohérence logique et lexicographique (comment une donnée peut-elle être à la fois familière et nouvelle ?) et qui trouve pourtant chez Proust une solution dans l'alliance paradoxale des pôles *a priori* antinomiques du connu et de l'inconnu. Le paradoxe, plus évident dans les cas des souvenirs involontaires, mais susceptible d'être étendu à l'importe quel élément de la narration rétrospective, consiste précisément dans le fait que la mise à jour, au moyen de la comparaison, de l'altérité constitutive de chaque entité, fait remonter à la lumière tout ce qu'on ignorait de ce qu'on croyait connaître, une portion inédite des choses et des événements qui ont pourtant constitué notre vie et qui donc ont été, parce qu'on en garde le souvenir perceptif, mais que finalement on n'a jamais vraiment vécus. Par conséquent, la reconnaissance, qui advient à la suite du travail de recréation par la mémoire des sensations oubliées, n'est jamais un simple ressassement, un passage en revue nostalgique d'images identiques et de représentations déjà connues¹⁷⁹, mais plutôt une découverte du nouveau au sein du

¹⁷⁷ M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, op. cit., p. 98.

¹⁷⁸ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, op. cit., p. 9-10.

¹⁷⁹ Proust insiste aussi dans une lettre sur le fait que le souvenir, tel qu'il le représente dans la *Recherche*, et en tant que dimension introspective où s'actualise la reconnaissance, est « un acte et non une volupté passive ». *Corr.*, t. XII, p. 80.

(prétendument) connu, car, ainsi que l'explique Beistegui, « quelque chose remonte, ou revient, mais ce qui revient n'avait jamais véritablement eu lieu. »¹⁸⁰

Et cela qui remonte, rendu visible par le terme comparant, qui a été sans être jamais vraiment présent, et sans que le sujet s'en avise, correspond selon nous à cette essence des choses et du moi qui relève de la profondeur et qui, comme telle, demeure inaccessible si l'on se tient dans l'immédiateté de l'action, à la surface de la vie vécue au jour le jour. Plus précisément, et en nous appuyant sur l'articulation entre la perception et le souvenir théorisée par Bergson, nous pourrions soutenir que cette partie d'invécu¹⁸¹ qui double le présent dans lequel on vit, et qui – pour revenir à la fiction proustienne – garde en réserve la vérité primordiale de Combray, de Balbec, de Doncières, de la vie en commun avec Albertine, et de n'importe quel épisode ou sentiment insignifiant de la vie du héros, coïncide avec la doublure invisible qui fait l'épaisseur du présent et qui est constituée par le souvenir du perçu ; celui-ci se forme contextuellement à la perception elle-même, sans que le sujet conscient s'en avise, et correspond à l'image virtuelle des sensations ressenties sur le moment, qui restent ensommeillées, mais présentes dans l'inconscient et prêtes à revivre. « [A]u fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps », explique Bergson¹⁸², et c'est bien dans ce réservoir ombrageux et inexploré de notre mémoire, dans cette « part virtuelle de notre être »¹⁸³ qu'est conservée la véritable et authentique « figure de ce qu'on a senti » ; celle-ci est tout à fait nouvelle, car on ne l'a pas connue sur le moment et ne peut être éclaircie qu'après coup, lorsque la perception directe est depuis longtemps épuisée et que l'objet est hors de la prise des sens.

De ce fait, si les métaphores temporelles des épiphanies conclusives illustrent de façon prototypique que le miracle de la ressouvenance involontaire s'assimile à un phénomène de reconnaissance et (re)découverte d'une tranche de passé que le héros n'a jamais vécu à un niveau essentiel, nous croyons que les métaphores, et plus spécialement les innombrables comparaisons qui tissent l'écriture proustienne, témoignent, à l'échelle plus vaste de l'œuvre entière, de la résurgence, dans le présent hors-temps de la vision artistique, de cette essence conservée dans les souvenirs perceptifs, puissamment nouvelle car présente seulement à l'état de virtualité. Les comparaisons font émerger « l'infailible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli » (IV, TR, 458) constitutive de toute impression que le sujet a ressentie dans le présent et qui revit (qu'il revit) dans l'éloignement du temps écoulé, immortalisée enfin dans le style.

Ainsi, la reconnaissance proustienne ne se réduit pas au renouvellement du déjà-vécu, ou bien à l'imitation descriptive du connu qui caractérise en revanche la littérature de notation¹⁸⁴, mais elle ne correspond

¹⁸⁰ M. de Beistegui, *Jouissance de Proust*, op. cit., p. 126.

¹⁸¹ Terme emprunté à M. de Beistegui (*ibid.*, p. 61) : « ce que Proust appelle l'Idée, c'est précisément ce "résidu" qui excède le vécu, ce supplément ou cette part d'invécu propre au vécu et qui n'apparaît comme tel qu'en revenant, c'est-à-dire attaché à un nouveau vécu. » Edward Bizub, quant à lui, analyse cette idée du temps non vécu par le sujet dans l'optique de l'inconscient et de l'autre moi qui double le moi conscient (voir *Proust et le moi divisé*, op. cit., p. 20) ; le temps serait non vécu car vécu par un autre : « il s'agit du véritable passé, celui vécu par un autre moi et non pas celui du moi normal croyant posséder les événements de sa vie antérieure grâce à son intelligence et sa volonté. » (*ibid.*, p. 102).

¹⁸² Voir H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, op. cit., p. 130. Voir aussi *ibid.*, p. 133 : « le souvenir apparaît comme doublant à tout instant la perception, naissant avec elle, se développant en même temps qu'elle, et lui survivant, précisément parce qu'il est d'une autre nature qu'elle ».

¹⁸³ M. de Beistegui, *Jouissance de Proust*, op. cit., p. 108.

¹⁸⁴ Pratique que Proust juge tout bonnement inutile : « si je cherchais tout simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. » *Corr.*, t. XIII, p. 99.

pas non plus à la reconquête de quelque chose qu'on avait perdu après l'avoir possédé de façon innée (c'est le cas de la réminiscence platonicienne). La reconnaissance est, chez Proust, (re)création, maîtrise postérieure (et posthume) d'une matière relevant du "déjà" et du "pas encore", de la présence et de l'absence, du connu et de l'inédit, voire de l'inouï ; comme telle, elle illustre parfaitement l'explication du processus proposée par le philosophe allemand Hans Gadamer, qui affirme dans l'ouvrage *Wahrheit und Methode*, qu'« on ne comprend pas ce qu'est en son fond la reconnaissance si l'on se borne à observer que l'on connaît de nouveau ce que l'on connaît déjà, c'est-à-dire que le connu est reconnu. La joie de reconnaître est au contraire celle d'accéder à une connaissance qui ne se réduit pas à celle du connu. »¹⁸⁵ Et c'est bien cette joie bouleversante – « joie du réel retrouvé » et joie de l'idée enfin conquise – qui accompagne le passage de l'ignorance à la connaissance ayant lieu à chaque fois que le narrateur proustien saisit, et exprime, une analogie qui dévoile une vérité neuve à propos de l'objet et de lui-même. C'est la joie de découvrir d'une part, que "ceci", imparfaitement appréhendé et désigné par les nomenclatures de l'intelligence, peut être aussi (comme) "cela", sans cloisonnements ou charnières rigides mais toujours dans l'imbrication et dans la contradiction¹⁸⁶ ; d'autre part, que la nouveauté absolue, le choc propre à la reconnaissance vient de la possibilité de puiser, au fond d'impressions anciennes, sédimentées et préservées intactes dans une mémoire affective profonde, repliées dans une enveloppe protectrice d'oubli, « cet aujourd'hui conservé sans modification de substance, mais qui est hors du temps, essence réelle de notre vie »¹⁸⁷.

Les remarques avancées précédemment au sujet du modèle canonique de la comparaison et la reprise de quelques occurrences appartenant à telle ou telle configuration isolée lors du commentaire stylistique nous ont permis de montrer de quelle manière le processus de reconnaissance se concrétise dans la pratique stylistique de Proust, et se voit à la fois expliqué et impliqué par la structure morphosyntaxique de notre figure. Nous voudrions maintenant achever cette longue section avec une lecture analytique de trois épisodes parmi les plus commentés de la *Recherche*. Nous nous proposons pourtant de les relire dans une optique différente, soit en tant que mise en situation d'un fragment d'esthétique et représentation romanesque de l'acte de vision artistique fondé sur la démarche de la reconnaissance. Comme tels, ces trois morceaux – deux figurant dans le texte publié, le troisième provenant en revanche des brouillons préparatoires pour les aubépines de Combray – sont sous-tendus par une claire intention dogmatique. Proust procède en effet d'abord à une peinture des erreurs et des faux préalables qui empêchent à son héros d'entrer en possession de l'essence, et sont donc à l'origine d'un échec, pour montrer ensuite quelle est la bonne voie qui conduit à la rectification des erreurs et à l'avènement de la reconnaissance. Mais l'aspect capital de ces expériences de formation réside en ceci que

¹⁸⁵ H. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cité par M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 97, note 3.

¹⁸⁶ Comme l'a très bien dit Annamaria Contini, « L'affermazione "questa cosa è un'altra" non si risolve mai in un rigido processo di identificazione, indicando viceversa il sussistere di una tensione che rende la verità metaforica sempre paradossale, ambigua, contraddittoria. » (« L'affirmation "ceci est cela" ne se résume jamais à une démarche rigide d'identification, mais indique en revanche le maintien d'une tension qui rend la vérité métaphorique toujours paradoxale, ambiguë, contradictoire. » nous traduisons) A. Contini, *Marcel Proust : tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 165.

¹⁸⁷ *JS*, p. 465.

l'échec ou la réussite se traduisent toujours par le défaut ou la conquête de l'expression, par l'(im)possibilité de dire, soit d'écrire, la pensée faite de mots¹⁸⁸ que le signe sensible a éveillée.

Dans la perspective qui est la nôtre, les deux rencontres assez rapprochées avec les clochers de Martinville et avec les arbres d'Hudimesnil exhibent l'intention de l'écrivain de placer en tête du roman, et donc au début du parcours d'apprentissage de son héros, un couple d'épisodes romanesques complémentaires et antagoniques. Complémentaires, car l'expérience relatée est, dans le fond, identique – le héros ressent une impression esthétique forte à la vue des deux objets et tâche d'éclaircir les « idées confuses » (I, CS, 155) qui sont repliées en elle. Antagoniques, car, dans le cas des clochers, la dynamique herméneutique et l'effort introspectif du héros se voient récompensés par la reconnaissance et trouvent leur couronnement dans la rédaction de son premier morceau d'écriture, tandis que les trois arbres aperçus depuis la calèche en mouvement ne livreront jamais leur secret ; le signe que leur forme matérielle invite à déployer demeure indéchiffrable pour le protagoniste et cette difficulté insurmontable se solde finalement par le double ratage de la reconnaissance et de l'écriture.

Commençons d'abord par l'expérience fructueuse des trois clochers de Martinville. L'ossature dogmatique et l'allure démonstrative qui caractérisent ce passage résultent de ce que, comme nous le mentionnions plus haut, Proust orchestre la scène en deux séquences de polarité opposée (insuccès/succès, frustration/joye, doute/certitude), suivant la logique du retournement inattendu et un plan qu'on pourrait définir dialectique, où la présentation de l'antithèse, en l'occurrence les erreurs du héros, est suivie par l'illustration de la thèse contraire qui la démentit. Puisque le but affiché de Proust est de renforcer l'effet de renversement que ménage la reconnaissance complète de l'impression suscitée par les clochers, le récit de cet événement exceptionnel est précédé de l'exposition d'une série de fausses prémisses concernant les dispositions du héros pour l'écriture, ainsi que ses capacités à percer le mystère et à recueillir la promesse de bonheur que certaines formes sensibles lui font entrevoir. D'une part, sa prétendue incapacité à trouver un sujet littéraire où il puisse faire tenir « une signification philosophique infinie » (I, CS, 170) amène l'enfant à la conclusion qu'il a aucun talent pour les lettres et qu'il ne pourra jamais devenir un écrivain célèbre, admiré par la duchesse de Guermantes. D'autre part, ce constat affligeant est corroboré par le fait que la réalité ultérieure, ténébreuse et féconde, qu'il a senti palpiter derrière des objets matériels glanés pendant les promenades estivales (« un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin » I, CS, 176) – objets en soi triviaux, dépourvus, croit-il, « de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite » (*loc. cit.*) – demeure hors de son atteinte, escamotée par la barrière inviolable que dresse leur écorce sensible, et se dérobe à son désir de possession intellectuelle. Cette reconnaissance manquée, d'autant plus frustrante que les impressions suscitées par ces objets anodins ont procuré au héros un moment de pure jouissance esthétique et même « l'illusion d'une sorte de fécondité » (*loc. cit.*), fait écho à une autre expérience égale et contraire à celle des clochers de Martinville, construite elle aussi autour d'une structure dialectique. Nous nous référons à l'épisode symétrique de la mare de Montjouvain, où l'échec de la contemplation directe et l'impossibilité d'une reconnaissance

¹⁸⁸ Nous traduisons la formule italienne « pensiero fatto di parole » proposée par S. Agosti, *Realtà e metafora*, *op. cit.*, p. 42.

immédiate dans le présent se voient ensuite rachetés par un acte de récupération et d'approfondissement rétrospectif des données perceptives d'abord incomprises mais enregistrées de façon inconsciente.

Il n'est pas superflu de rappeler ici les jalons principaux de cette autre aventure initiatique du héros, car les deux étapes dialectiques qui la composent structurent également l'épisode des clochers et permettent d'apprécier aussi bien le lien entre l'aboutissement de la reconnaissance et l'écriture, que leur caractère inévitablement postérieur, voire posthume. Le sillon sensible inscrit dans la conscience percevante du héros par la vue des reflets que le soleil dessine sur la surface réfléchissante de l'étang et sur le toit de tuile de la cahute assume les proportions d'un véritable foudroiement, d'un choc émotionnel et jouissif qui trouve son exutoire dans des gesticulations désordonnées (cris joyeux, coups de parapluie) et son issue expressive immédiate dans une exclamation aussi jubilatoire que stérile. Le célèbre « zut zut zut zut », crié à tue-tête, témoigne en effet non pas d'une reconnaissance vraie, résultant du « lent et difficile éclaircissement » (I, CS, 153) du tourbillon de sensations qui ont assailli le héros et dont il constitue la synthèse insincère, mais plutôt d'une délivrance illusoire, d'une impatience de la part de l'enfant qui emprunte la voie courte et choisit la facilité d'un enthousiasme factice, ne débouchant sur aucune forme de création, afin de se débarrasser au plus vite de ce qu'il a senti. Les idées qui sont à l'origine de cette joie restent ainsi repliées dans le bredouillage indistinct de l'exclamation, dans les « mots opaques » d'une traduction fautive et insignifiante, ne faisant qu'accentuer le sentiment tragique d'un « désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle » (*loc. cit.*) Mais si la reconnaissance échoue à ce moment, et se borne à la fautive reconnaissance de l'exclamation¹⁸⁹, c'est parce que le héros voudrait et croit pouvoir découvrir la raison de son exaltation et le message caché dans ses impressions au moment même où il les éprouve, tandis que les sensations multiples qui les composent nécessitent d'un temps, plus ou moins long, de sédimentation et de recul par rapport aux interférences du contingent. Ce n'est en effet qu'en dehors de la perception brute, lorsque de celle-ci ne reste plus qu'un souvenir auquel le temps écoulé a donné du relief, tout en conservant la puissance originelle, que la reconnaissance peut enfin se produire, non pas dans le présent vécu mais dans le présent de la vision¹⁹⁰.

Lorsque, dans l'épilogue de « Combray », le narrateur évoque, par le truchement du sujet intermédiaire et de sa rêverie nocturne, les prairies du côté de Guermantes que le soleil « rend réfléchissantes comme une mare » (I, CS, 183), la comparaison, en proposant un chiasme qui intervertit les termes de la perception originelle (la mare étant d'abord le comparé, soit l'objet de questionnement), scellera la connaissance et la maîtrise définitive, accomplie à distance et au sein d'une récréation mémorielle et langagière, de l'essence de l'étang. Celle-ci réside précisément dans l'interdépendance d'éléments hétérogènes et dans l'échange entre la terre et l'eau (la mare contient une prairie inondée de soleil, la prairie se fait transparente et chatoyante comme une surface aquatique) qui anticipe les métaphores d'Elstir et renvoie surtout l'image d'un réel mouvant, sous-

¹⁸⁹ Nous parlons ici de fautive reconnaissance sans faire allusions aux phénomènes de paramnésie et de déjà-vu étudiés par les psychologues expérimentaux de la fin du siècle, que nous mentionnerons plus loin (voir *infra*, p. 763) ; nous entendons plutôt une fausseté d'ordre moral, car le héros élude son devoir d'introspection et croit s'être acquitté de sa tâche par la jubilation.

¹⁹⁰ Le texte où apparaît la comparaison qui restitue la qualité particulière du reflet de la mare est au présent ; le sujet intermédiaire affirme que dans ses nuits d'insomnie il « veu[t] revoir » le côté de Guermantes qu'il a connu, autrement dit il dessine un espace de visualisation intérieure, en dehors du vécu, où éclot la reconnaissance, soit la connaissance nouvelle des impressions ressenties autrefois.

tendu par la différence et animé par une incessante « possibilité de métamorphose »¹⁹¹. Ainsi, à la jubilation aphasique du « zut, zut, zut, zut » et à l'échec herméneutique et expressif initial se substitue la joie moins fracassante, mais autrement féconde, dérivant de la reconnaissance et de la fixation par une expression claire et enfin sincère – la comparaison¹⁹² – d'une réalité qui, sans cela, resterait obscure et, finalement, n'existerait pas ; comme le dit Proust dans un brouillon du *Temps retrouvé*, « rien n'est réalisé que dans l'expression, et l'expression s'accompagne non de tristesse mais de joie car le désir ne s'y détruit pas par la réalisation mais s'y accroît plutôt. » (IV, TR, *Esquisse XXVIII*, p. 841)

L'impasse cognitive dans laquelle se trouve coincé le héros devant la mare de Montjouvain, tout comme son impossibilité de convertir l'impression confuse en une formulation restituant fidèlement l'idée que la première recèle, se voient en revanche surmontées dans la scène des clochers, car le protagoniste ne commet plus, à cette occasion, l'erreur thématifiée dans les autres situations et tenant lieu, pour cela, de repoussoir. Au lieu d'adopter une attitude frontale, et de penser que la vérité ultime de l'objet peut être pénétrée en se tournant de façon autiste vers lui et en s'efforçant de faire abstraction de son apparence extérieure, le héros comprend ici que l'émotion profonde ressentie à l'apparition des clochers ne peut aucunement être atteinte « en constatant, en notant » (I, CS, 178) – verbes propres à la recognition – de façon objective la forme de leur flèche, les lignes qui se déplacent au gré des cahots de la voiture, ou leur surface ensoleillée. Il sent au contraire, malgré les sirènes de la paresse et la tentation des atermoiements (« j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant », *loc. cit.*), que le secret de l'impression communiquée par la silhouette mouvante des clochers se niche dans une pensée qui s'est formée en lui et qui ne se dévoilera qu'à la faveur d'un entretien avec lui-même, que s'il arrive à plonger en lui et à reconstituer le souvenir d'une perception fugace et désormais épuisée (« force me fut, faute d'autre compagnie, de me rabattre sur celle de moi-même et d'essayer de me rappeler mes¹⁹³ clochers » *loc. cit.*). Le choix du repli et de la solitude s'avère en effet gagnant, car l'intervalle de temps, certes très réduit ici¹⁹⁴, et l'éloignement spatial qui s'interposent entre la vue en prise directe des clochers et le début de l'activité introspective du héros auront permis aux sensations brutes et contingentes de passer à l'état de souvenir, dimension où éclot la reconnaissance :

Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles *m'apparut*, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête [...] (*loc. cit.*, nous soulignons)

¹⁹¹ N. Aubert, *Proust et la traduction du sensible*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁹² Par ailleurs, la victoire posthume du narrateur réside dans le fait de pouvoir enfin dire « ceci est comme cela », autrement dit dans la reconnaissance du rapport qui unit la mare, la prairie et le soleil ; en ce sens-là, le *comme* n'est pas l'aveu d'une insuffisance ou d'une défaillance persistante de l'expression, mais bien le cœur de la découverte, le maître-mot d'une reconnaissance qui n'est pas pure recognition mais création.

¹⁹³ Le déterminant possessif a certes, une valeur hypocoristique, mais peut être interprété aussi dans le sens d'une création subjective : le héros doit essayer de reconstituer par la mémoire les clochers qui sont à lui, c'est-à-dire non pas les clochers tels qu'ils sont mais tels qu'ils lui sont apparus, tels qu'il les a sentis.

¹⁹⁴ Luc Fraisse, parle en effet d'un exercice d'« écriture instantanée » qui n'épuise pas son sujet car le héros ne recourt pas à « la ressource de l'écrire après : il s'agit, à titre d'ailleurs exceptionnel, d'un écrire presque pendant » (voir *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 598) ; en réalité, c'est le presque qui fait ici une différence essentielle, car le temps nécessaire à l'épuisement de la perception et à la constitution de son souvenir est, quoique très réduit, tout de même représenté par le texte.

La signification profonde, essentielle, des clochers surgit donc sous forme de pensée, à l'état de parole fulgurante qui, tout en étant déjà langage, relève encore de l'antéprédicatif, du pré-verbal et, qui, comme telle, n'a pas encore été pleinement reconnue, ce que suggère l'emploi du verbe *apparaître*. De par son aspect inchoatif et sa valeur sémantique, signifiant que quelque chose se manifeste et devient visible de façon inattendue, généralement pendant un court instant, celui-ci marque chez Proust l'avènement de l'épiphanie, la matérialisation spontanée, presque surnaturelle ou mystique, de quelque chose que le sujet avait en vain recherché volontairement, alors que le verbe *reconnaître* représente peut-être l'étape successive, celle du déchiffrement analytique et de l'intellectualisation par le langage¹⁹⁵. On pourrait affirmer que le premier est du côté de l'éblouissement fugitif propre à la métaphore, tandis que le second relève plutôt du déploiement et de la maîtrise intellectuelle propre à la comparaison. Ainsi, l'apparition prodigieuse de l'idée s'épanouit en une reconnaissance complète lorsque la pensée subjective et muette trouve son expression objective, lorsque les mots vagues qui la composent s'agrègent et s'explicitent en « quelque chose d'analogue à une jolie phrase » (I, CS, 179), développée dans le petit morceau de bravoure que le héros rédige sur-le-champ et que le narrateur reproduit sans changements dans son récit rétrospectif.

On ne peut s'empêcher de noter que l'antéposition de l'adjectif épithète « jolie » confère au syntagme nominal une nuance (auto)ironique par laquelle Proust inscrit implicitement dans ce passage, relatant par ailleurs l'un des rares succès du héros, une critique voilée. La cible de cette critique n'est pas, à notre avis, la nature intrinsèque du geste créateur représenté, reposant sur l'approfondissement des impressions et sur la reconnaissance de l'idée enveloppée dans le sensible, mais plutôt la facilité de cette reconnaissance, ainsi que la naïveté de l'enfant vis-à-vis de son exploit, l'enthousiasme qui le porte à croire qu'il sera toujours aussi simple que d'écrire et que, à partir de ce moment, de jolies phrases couleront de tout temps sous sa plume aimantée. Qui plus est, les cris et les manifestations puériles d'exaltation auxquelles le héros se livre une fois sa rédaction terminée, comparés significativement aux gloussements d'une poule venant de pondre son œuf, mettent en relief la nature illusoire de cette fécondité subite, plus proche, au fond, d'un soulagement physique, du besoin, ressenti déjà devant la mare de Montjouvain¹⁹⁶, de se délivrer de ses impressions comme d'un fardeau gênant, que d'une démarche de création mûre et pleinement assumée, laquelle comporte un travail sur soi et un effort stylistique¹⁹⁷ d'une bien autre envergure.

Toujours est-il que, comme le note Inge Crosman-Wimmers, « the hero's description is, in a nutshell, what the novel will take up at great length¹⁹⁸ ». Les réserves que nous venons d'exprimer, et que Proust lui-même introduit en filigrane dans sa narration, n'infirmant pas la valeur exemplaire, voire didactique, de ce

¹⁹⁵ Cette différence lexicale importante se rencontre aussi dans l'épisode de la madeleine ; le narrateur veille à distinguer le jaillissement spontané et fortuit du souvenir (« le souvenir m'est apparu » I, CS, 46), que le travail de l'esprit à partir de la sensation gustative, et ses efforts pour récupérer l'image associée à celle-ci, n'ont pas su provoquer, de l'accomplissement successif de la reconnaissance (« dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine » I, CS, 47), à la suite de laquelle le narrateur extrait de la saveur du gâteau le souvenir intégral de Combray.

¹⁹⁶ En ce sens-là, le chant jubilatoire du héros-poule n'est pas très différent des cris et du « zut zut zut » de Montjouvain, à ceci près qu'à cette occasion l'exclamation du bonheur constitue une réaction corollaire à la reconnaissance et à la réussite expressive, et non l'exutoire factice pour des impressions qui restent obscures.

¹⁹⁷ P.-L. Rey écrit à ce propos, dans une note à l'épisode jumeau d'Hudimesnil, que devant les clochers « l'enfant, peu exigeant, se [contente] d'exprimer son plaisir avec le style aisé d'un élève doué. » Voir II, JF, p. 1377, note 1.

¹⁹⁸ « La description du héros représente, de façon très concentrée, ce qui sera entrepris à une échelle plus vaste dans le roman » (nous traduisons), I. Crosman-Wimmers, *Proust and emotion, op. cit.*, p. 116.

passage en ce qui concerne l'illustration du processus de reconnaissance comme acte de décryptage des signes sensibles et comme condition préalable à l'avènement d'une écriture qui transpose dans le domaine du visible, à travers les figures d'analogie, la vision qui l'alimente. L'idée qui se cachait derrière la silhouette silencieuse des clochers, soit l'alternance d'immobilité et de mouvement, ainsi que le "bougé" qui altère leurs lignes et leur confère une nouvelle apparence au gré des déplacements de l'observateur, sont exprimés à l'aide de quatre comparaisons, qui laissent affleurer tour à tour la multiplicité au sein du même et la diversité insoupçonnée des formes que peuvent assumer les trois clochers (oiseaux, pivots d'or, fleurs peintes, jeunes filles légendaires), ainsi que la faculté ontologique de métamorphose propre au réel. De ce fait, la reconnaissance coïncide avec l'appréhension, purement charnelle et pré-conceptuelle d'abord, de cette altérité qui se manifeste dans le nœud de relations sensorielles déclenchées par l'objet chez le sujet percevant, et puis avec sa formulation en un objet langagier (une image, de préférence une comparaison), qui se configure comme un produit poétique et poïétique, dans la mesure où celui-ci (re)crée une réalité et rend communicable, donc vraiment présente, une pensée qui, sans lui, n'aurait existé qu'à l'état de latence, dans les profondeurs de l'inconscient¹⁹⁹.

La rencontre avec les trois arbres que le héros voit apparaître en descendant la route d'Hudimesnil ne culminera pas, en revanche, avec un épilogue aussi heureux. Bien que le tableau (trois arbres remplacent les trois clochers) et les contingences qui entourent l'événement perceptif se ressemblent ; bien que le héros franchisse sans hésitations le palier pour ainsi dire émotionnel de la reconnaissance – il reconnaît d'emblée en le plaisir spécial qu'il ressent à la vue des arbres une jouissance esthétique analogue à celle suscitée par les clochers de Martinville, l'encoche de l'impression privilégiée, porteuse d'une vérité ultérieure, « connu[e] mais vague » (II, JF, 78) et nécessitant d'« un certain travail de la pensée sur elle-même » (II, JF, 77) pour être éclaircie – cette fois la reconnaissance complète n'aura pas lieu. Le héros saisit aussitôt l'exceptionnalité de cette expérience et capte également la présence d'un sens enfoui, occulté derrière la couverture organique des trois arbres, enroulé en elle, mais cette profondeur indiscernable du signe sensible ne réussit pas à affleurer à la claire conscience et demeure inconnaissable. Par conséquent, le miracle de l'expression, qui selon Merleau-Ponty se résume en « un intérieur qui se révèle au dehors, une signification qui descend dans le monde et s'y met à exister »²⁰⁰, ne se produit pas et aucune phrase écrite ne vient extérioriser cet intérieur caché des arbres.

En ce sens-là, l'aventure manquée des arbres d'Hudimesnil peut être lue comme une démonstration romanesque, et une confirmation par la négative, de la croyance celtique que le narrateur illustre en guise d'introduction à l'épiphanie de la madeleine. L'âme captive, soit l'essence obscure des arbres, cloîtrée dans la prison végétale que le héros effleure en passant près d'eux, attend elle aussi une délivrance qui ne viendra

¹⁹⁹ Ce processus, qui n'est pas directement qualifié de reconnaissance par l'auteur, est très bien résumé par Stefano Agosti : « l'oggetto della percezione non è la realtà: esso diventa realtà quando il Soggetto ne ricaverà un oggetto verbale (un oggetto di stile) che rappresenti – in questo caso in forma concentratissima – l'insieme delle relazioni che l'oggetto della percezione ha provocato nel Soggetto medesimo. [...] Fuori di tali oggetti la realtà non esiste » (« la réalité n'est pas l'objet de la perception : celui-ci devient réel lorsque le sujet en extrait un objet verbal (un objet de style) à même de représenter – en l'occurrence, sous une forme très concentrée – l'ensemble des relations que l'objet de la perception a suscitées chez le Sujet lui-même. [...] En dehors de tels objets, la réalité n'existe pas » nous traduisons) S. Agosti, *Realtà e metafora*, op. cit., p. 58.

²⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 369.

jamais, car le message sibyllin²⁰¹ qu'elle a néanmoins transmis à travers la ligne des arbres demeure inécouté. Puisque l'acte libérateur de la reconnaissance fait défaut ici, l'âme reste enchaînée à son enveloppe charnelle ; au lieu d'être brisé, le mauvais enchantement qui retient, comme Eurydice, le secret de l'objet dans l'obscurité quasiment infernale de sa forme matérielle²⁰² perdure, si bien que de la ligne muette et suppliante des trois arbres ne sortent que des interrogations sans réponse, des hypothèses d'autant plus lancinantes que, contrairement aux clochers, le héros ne se contente plus de dire son plaisir mais se fait un devoir moral de retrouver au fond de lui le dessin arborescent qu'il croit avoir déjà vu et qui lui permettrait donc de renouer avec une partie oubliée de son existence.

Aussi s'avise-t-on que l'acte de reconnaissance et de recréation que le narrateur s'évertue à exercer *a posteriori*, au fil de sa narration rétrospective, porte non pas sur le *quoi*, à savoir l'essence profonde de l'impression communiquée par les trois arbres, qui demeure obscure et inconnaissable même pour lui²⁰³, mais sur le *comment* et s'arrête à l'étape intermédiaire, soit à l'effort intellectuel qu'il fournit et à ses tentatives d'explication face à l'énigme non résolue. Les comparaisons qui ponctuent le passage insistent en effet sur la nature pénible et presque physique de l'élan introspectif²⁰⁴, par lequel le narrateur voudrait mettre la perception directe à distance et vaincre les interférences en ne saisissant les arbres que par la pensée, et sur la défaillance de cette vision intérieure, qui, contrairement à ses facultés visuelles, parfaitement fonctionnantes (« je regardais ces trois arbres, je les voyais bien » II, JF, 77), n'a aucune prise sur l'objet qui palpite dans le lointain, à une trop grande profondeur pour être saisi. De la sorte, l'écriture donne à voir ici la reconnaissance d'une reconnaissance manquée : l'esprit a beau « se rassembler, prendre son élan » (*loc. cit.*), parcourir le trajet au fil duquel le sujet déplie peu à peu le signe et qui, dans les cas de réussite, trouve son point d'aboutissement en un comparant qui scelle la reconnaissance, ce travail reste ici sans récompense et sans couronnement scriptural.

Les solutions que le narrateur envisage au cours de sa réflexion passent à côté du message de vérité dont les arbres sont porteurs, et qui correspondrait au rapport pressenti et vague entre leur apparence et une autre forme (souvenir oublié ou entité différente), car elles se concentrent uniquement sur le statut de l'image et sur l'origine du sentiment de familiarité, de déjà-vu que le héros a ressenti²⁰⁵. Sa pensée s'oriente d'abord vers un

²⁰¹ Le narrateur insiste sur le caractère oraculaire (« apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles » II, JF, 78) et la promesse indécélable contenue dans le message énigmatique des arbres, comme l'atteste surtout la prosopopée du paragraphe final : « Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant. » II, JF, 79.

²⁰² Dans l'avant-texte du passage qui figure dans le *Contre Sainte-Beuve*, la référence au mythe de la Nékuia était explicite, Proust citant la descente d'Énée dans l'Hadès et comparant le secret des arbres aux ombres infernales (voir EA, 214) ; dans le texte publié on saisit plutôt l'allusion au mythe d'Orphée et Eurydice, où la volonté impuissante de rendre l'être cher à la vie, ainsi que l'effort vain de deviner son message ne sont pas sans rappeler l'épisode de la mort de la grand-mère, frappée d'aphasie et condamnée à l'abandon de la mort.

²⁰³ C'est pourquoi on a avancé l'idée que Proust ait voulu montrer ici la « faillibilité cognitive » de sa créature, voir G. Henrot, *Délits/Délivrance*, *op. cit.*, p. 104.

²⁰⁴ Cf. « mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort et tâcher d'atteindre plus loin. » II, JF, 77.

²⁰⁵ Annamaria Contini affirme que l'éventail d'hypothèses que le narrateur déploie sans succès reflète les explications des psychologues de la fin du XIX^e siècle concernant l'origine et la nature du phénomène du déjà vu, voir A. Contini, « Déjà-vu. Un enigma della mente tra Ottocento e Novecento », *art. cit.*, p. 157.

souvenir oublié, tellement ancien qu'il surnagerait sans attaches, hors de toute chaîne associative, dans sa mémoire, puis considère la possibilité qu'il s'agisse de l'image d'un rêve récent et aussitôt évanoui, ou bien d'un « paysage du rêve » (II, JF, 78) plus ancien, une création purement imaginaire censée donner un corps à l'essence individuelle que, par l'entremise de ses croyances, le protagoniste attribue pendant la veille à un lieu désiré. L'hypothèse que le narrateur avance en dernière instance, évoquant un effet de stéréoscopie temporelle, soit un dédoublement dans le temps qui relierait l'image des arbres à une expérience déjà vécue, alors qu'en réalité il les voit pour la première fois, fait écho au phénomène de fausse reconnaissance étudié par plusieurs psychologues expérimentaux de la fin du siècle, et notamment à l'analyse développée par Bergson dans une étude de 1908²⁰⁶, reprise ensuite dans *L'Énergie spirituelle*. Le philosophe fait remonter le sentiment du déjà-vu à un dysfonctionnement du processus de dédoublement qui caractérise la perception et qui fait que son souvenir, son double virtuel, se forme simultanément à elle, dans l'inconscient. Or, si le sujet prend conscience de ce dédoublement propre au présent, qui d'ordinaire se fait à son insu, la perception et le souvenir contemporain de celle-ci s'actualiseront au même moment, en créant ainsi un court-circuit chez la victime, qui prendra le présent qu'il est en train de vivre pour la première fois pour un souvenir. Suivant cette explication, la reconnaissance des arbres d'Hudimesnil échouerait tout simplement parce qu'en réalité le héros ne les a jamais vus ; par conséquent, sa mémoire ne contient aucun équivalent auquel confronter la perception actuelle, aucun cliché négatif des impressions qu'il s'acharne à approfondir, car celui-ci n'a pas encore pu se former. Autrement dit, la re-connaissance est impossible faute du second terme de la comparaison, du double spirituel qui, en reconstituant l'impression originale dans sa différence, ferait émerger la signification profonde de la première expérience. Mais le scénario le plus intéressant précède en réalité la référence au phénomène de fausse reconnaissance et contribue à brouiller ultérieurement les pistes de l'interprétation, puisque Proust semble vouloir faire de cette scène énigmatique une charnière entre les impressions obscures ressenties du côté de Guermantes, dont font partie aussi les clochers de Martinville, et les réminiscences involontaires :

Ou bien ne les avais-je jamais vus et cachaient-ils derrière eux comme tels arbres, telle touffe d'herbe que j'avais vus du côté de Guermantes, un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir ? (II, JF, 78)

D'après cette hypothèse, l'éloignement télescopique et le niveau de profondeur où se situe l'idée signifiée par les arbres serait analogue à la distance temporelle, entre le présent et le passé, à traverser pour retrouver un souvenir perdu. Cette jonction et cette parenté profonde entre deux phénomènes esthético-cognitifs, que Proust semble néanmoins vouloir distinguer dans sa dissertation d'esthétique, était l'interprétation de plusieurs critiques, qui considéraient les impressions privilégiées comme des souvenirs

²⁰⁶ Voir « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance », dans *L'Énergie spirituelle, op. cit.*, chapitre V. Au vu de son intérêt pour la psychologie expérimentale, Proust était sans doute au courant des débats contemporains sur la paramnésie, ne serait-ce que via son maître du lycée Condorcet. En effet, dans le cours dispensé par Darlu en classe de philosophie figure aussi une section consacrée à la mémoire, qui préside à deux fonctions : la reviviscence des sensations et des états de conscience, et la reconnaissance ; pour le professeur de Proust, les deux étapes sont séparées et successives : il y a d'abord reviviscence, puis reconnaissance. (voir L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 104 et 575-576). Darlu avait d'ailleurs participé à l'enquête du professeur Leroy sur les phénomènes de fausse reconnaissance.

involontaires non identifiés²⁰⁷, et reflète sans doute les indécisions de l'écrivain quant au statut des trois arbres, tantôt figurant explicitement dans le lot des réminiscences involontaires²⁰⁸, tantôt présentés comme plus proches des impressions obscures. Ainsi que l'a montré Geneviève Henrot, et comme on peut le supposer en lisant le début de notre passage, où le narrateur dit avoir éprouvé une sensation de vacillement, un trébuchement entre le présent et le passé auquel les arbres semblent renvoyer, les deux expériences esthétiques ont la même racine et s'articulent selon des manifestations et une structure poétique analogue (félicité subite, effet de choc, passage de la passivité de la sensation à l'activité herméneutique d'approfondissement)²⁰⁹, mais c'est au moment d'atteindre l'étape finale, soit au niveau de la reconnaissance et de la maîtrise intellectuelle et expressive, que les trajectoires bifurquent. Alors que dans les épiphanies de la mémoire la reconnaissance débouche sur l'identification précise du souvenir et sur la reconstitution d'un pan inédit d'existence au sein d'une extase métachronique, annulant pendant un instant la distance entre le présent et le passé, la reconnaissance des impressions obscures s'assimile à la découverte de l'essence sensible de l'objet et par la suite, comme il arrive dans le cas des clochers, à sa fixation dans une « jolie phrase », soit à la transcription, qui est aussi l'incarnation dans une image, de l'impression ressentie et retrouvée. L'expérience des trois arbres se situe, quant à elle, à l'intersection des deux chemins mais n'en emprunte aucun, dans la mesure où le parcours de reconnaissance s'interrompt avant la bifurcation et la réponse au mystère n'est à conquérir ni dans la réappropriation du souvenir, ni dans l'objet de style qu'on dégagerait de l'impression première.

Il nous semble alors que le tourbillon d'hypothèses que le narrateur passe en revue afin de comprendre l'origine de cette silhouette végétale, à la fois connue et inconnue, a à notre avis pour but moins de résoudre, dans la fiction, l'inconnue métaphysique qu'incarnent les trois arbres, puisque la réflexion du protagoniste paraît tourner en rond et reste finalement sans issue, que de relier implicitement cet épisode énigmatique aux autres expériences privilégiées (éveil d'une impression obscure ou d'un souvenir involontaire) mis en scène par le roman, d'inscrire donc les trois arbres à l'intérieur d'un réseau structurel et thématique très dense que le lecteur attentif est censé identifier. C'est notamment Geneviève Henrot qui, après avoir mis en lumière l'affinité qui lie les épisodes de la madeleine, des trois clochers et des trois arbres, aussi bien en termes de parallélismes narratifs et structuraux, que dans leur configuration stylistique, a soutenu l'idée que Proust tisse en fait trois motifs équivalents de mémoire involontaire, « trois manifestations d'un unique processus de création mnémonique »²¹⁰, ayant pourtant une issue différente. La reconnaissance se jouerait alors, si l'on veut, en dehors de la diégèse, entre l'auteur et son lecteur, ce dernier étant invité à reconnaître, par-dessus l'épaule du narrateur ignare, les symétries et les différences entre trois expériences fondatrices du roman. De

²⁰⁷ Pour une reconstruction du débat critique, nous renvoyons à J.-M. Quaranta, « La place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust », art. cit., et à G. Henrot, « À propos d'« impressions ». Petite mise au point » *BMP*, n. 49. 1999, p. 137-148.

²⁰⁸ Voir sur ce point l'examen des avant-textes conduit par G. Henrot (*Délits/Délivrance*, op. cit., p. 106-108), qui met en lumière la volonté de Proust d'associer les trois arbres aux réminiscences « par excellence » des pavés inégaux, de la cuiller ou de la madeleine. Par ailleurs, le texte publié du *Temps retrouvé* confirme cette ambivalence du motif des arbres, à cheval entre souvenirs involontaires et impressions obscures, car la joie que le héros ressent en trébuchant sur la dalle de la cour est reconnue comme étant identique à celle éprouvée « à la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec » (IV, TR, 445), devant les clochers de Martinville et en goûtant la madeleine.

²⁰⁹ Pour une analyse plus détaillée des récurrences thématiques et sémiologiques, voir G. Henrot, *Délits/Délivrance*, op. cit., p. 115-118.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

plus, et pour revenir à notre perspective, l'expérience décevante des trois arbres illustre l'intention dogmatique de Proust de fournir un pendant malheureux aux clochers de Martinville, de marquer un coup d'arrêt ou une épreuve négative non surmontée dans le parcours du héros vers la vocation. Mais l'aspect qu'il importe à notre avis de souligner est que, en tant que contrepoint négatif d'une reconnaissance complète, bénie par la rédaction d'un morceau d'écriture, l'*anagnorisis* manquée des arbres d'Hudimesnil permet paradoxalement à l'écrivain de démontrer que l'acte créateur, bien moins insouciant et facile qu'on pourrait le croire en lisant l'épisode des clochers, se fonde, malgré ou en raison même de l'échec, sur la reconnaissance et sur la traduction du lien sensible, « expressif et muet » (EA, 215) que le sujet instaure avec le monde, et qu'en elles seulement réside la source de l'écriture, ainsi que la possibilité pour l'artiste de conquérir son style et de faire une œuvre d'art.

Ces deux stations fondamentales du chemin du héros proustien vers l'apprentissage du monde, qui s'assimile d'ailleurs à un apprentissage de soi, en tant qu'homme et en tant qu'artiste, auront montré que « [l]a reconnaissance – il en est de même de la non-reconnaissance – c'est le principe de dissimulation de la théorie dans la narration »²¹¹ ou, plus exactement, le principe qui sous-tend l'acte esthético-cognitif mis en situation par le roman auquel il donne naissance. Or, comme il arrive pour la plupart des parcelles de doctrine inscrites de façon oblique dans la trame romanesque, ce qui dans le texte publié est dramatisé, soit camouflé sous les aventures des personnages, et laissé dans l'implicite, se trouve en revanche expliqué en toutes lettres dans les esquisses préparatoires. Dans les replis des ratures et des versions successives d'un même passage, où se fait jour peu à peu l'idée à exprimer, cependant que s'épure et se perfectionne l'écriture grâce à laquelle elle prend corps, nous voyons l'écrivain aux prises avec une pensée à l'état naissant et la construction d'un raisonnement qui, par conséquent, est exposé de manière moins sûre, moins achevée mais aussi plus transparente par rapport au texte publié. À ce propos, les brouillons du cahier 12 et du cahier 29, datés tous deux de 1909 mais remontant à deux jets successifs de rédaction, dans lesquels Proust met en place la description des aubépines de Combray et détaille les raisons de l'amour du héros pour ces fleurs, s'avèrent particulièrement éclairants pour notre problématique. Ils offrent une illustration limpide du processus de reconnaissance sur le plan esthétique et métaphysique et nous permettent donc de récapituler les jalons principaux de la réflexion que nous avons conduite tout au long de ce chapitre. Nous verrons plus spécifiquement que l'acte de vision artistique, encore tâtonnant et incomplet ici, y est montré en tant qu'effort intellectuel et introspectif de reconnaissance, qui a pour préalable l'éloignement spatio-temporel de l'objet²¹² et trouve son point d'aboutissement expressif et stylistique dans l'image (métaphore et comparaison).

L'ébauche du cahier 12, moins développée et moins riche que celle du cahier 29, se compose de quatre fragments de longueur inégale et contient, dans au moins deux d'entre eux, des passages capitaux qui reflètent et étaient les grandes lignes directrices de notre parcours théorique au sein de la reconnaissance. C'est par exemple dans un petit ajoutage au verso du f°107, transcrit par les éditeurs de la Pléiade à la suite du deuxième morceau consacré aux aubépines, que nous trouvons exposés les fondements du concept de vision artistique

²¹¹ L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, op. cit., p. 598.

²¹² Le narrateur de ces fragments commence à peine à comprendre que « la voie de la littérature est essentiellement de se détourner de son objet, avant de se retourner vers lui. » R. Debray-Genette, « Thème, figure, épisode », art. cit., p. 50.

rappelés en début de chapitre, ainsi qu'une confirmation explicite de notre hypothèse préliminaire concernant l'assimilation de cet acte visuel tourné vers l'intérieur, vers les souvenirs perceptifs du sujet, à une démarche de reconnaissance. Voici le texte, cité dans son intégralité :

Les choses que nous voyons seulement devant nos yeux, ne sont ni si belles ni si fatigantes à voir que celle que nous voyons en même temps au fond de nous. Car une opération de l'esprit s'ajoute à la vision. La fleur vue est bien là, mais la fleur dont je me souviens, il me faut souvent aller la chercher très loin, quelquefois sans la retrouver. Puis quand je la retrouve, je sens que ce n'est pas une fleur que je cherchais ; que ce que la vue de l'aubépine éveillait obscurément en moi c'était un autre souvenir, ou peut-être l'idée de la beauté de sa fleur que sa fleur ne donne pas, qu'il me faudrait dégager. Je regarde alternativement la fleur et en moi-même. Par moments tandis que je regarde la fleur tremble autour de sa forme, s'effile dans ses pistils, luit dans sa blancheur, quelque chose d'indiscernable qui est au fond de moi, puis je ne vois plus que les pétales, la blancheur. Allons ça sera pour une autre fois. Je me contente de respirer la fleur, de la regarder, je me sens m'émouvoir, je voudrais la revoir. (I, CS, *Esquisse LXI*, p. 855)

L'absence de formes verbales au passé et la transcription en prise directe d'un geste remémoratif ne laissent aucun doute quant à l'instance énonciative : c'est bien le narrateur adulte, prenant la parole depuis son présent hors temps, « temps de la vision »²¹³ et de l'analyse rétrospective, qui se livre ici à la réflexion et ébauche les linéaments d'une « théorie de la connaissance »²¹⁴ où émerge la dichotomie inhérente à la notion de vision. L'observation purement extérieure de l'objet – en l'occurrence, la fleur d'aubépine –, accomplie au moyen des organes visuels, est présentée ici comme inopérante, car renvoyant une image sans épaisseur, pâle copie d'une autre image qu'elle appelle, bien plus consistante, que le narrateur voit se profiler « au fond de [lui] » et qui est en revanche l'apanage d'une vision introspective et stéréoscopique. Loin d'être un acte insouciant, celle-ci est source d'inquiétude et de fatigue, car elle impose au narrateur de se détacher de la perception immédiate, de transcender la fleur présente pour pouvoir retrouver une fleur absente et distante, autrement dit de s'engager dans l'exploration mémorielle du complexe formé par des sensations du passé, des images stratifiées et déposées au fil du temps dans son âme et « sur plusieurs plans à la fois » (I, CS, *Esquisse LXI*, p. 855). C'est seulement en descendant à ce niveau de profondeur, et non pas en nouant un lien visuel direct avec l'objet, qu'il peut découvrir l'origine de son émotion esthétique et que peut se révéler la beauté secrète que l'aubépine, dans son apparence extérieure, suggère mais ne dit pas.

Le narrateur comprend alors que, pour aller du dehors au-dedans²¹⁵ et pour accomplir cette lecture à rebours de ses souvenirs, il faut qu'« une opération de l'esprit s'ajoute à la vision » ; cette opération coïncide selon nous avec l'effort de reconnaissance des impressions anciennes liées aux aubépines, lequel – à la différence d'une simple récognition mnémonique, qui se solderait par la superposition de la fleur actuelle avec l'image mentale d'autres fleurs ayant les mêmes attributs – doit parvenir à la récupération et à l'éclaircissement de ce que la vue de la branche « éveille obscurément en lui », soit le pressentiment d'une essence, la certitude d'une pensée non formulée qui à la fois englobe et excède l'apparence de la fleur, « une idée de la beauté de sa fleur que la fleur ne donne pas et qu'il me faudrait dégager ». Cette idée, ce « quelque chose

²¹³ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 297.

²¹⁴ B. Brun, « Brouillons des aubépines », *Cahiers Marcel Proust 12, Études proustiennes V*, Gallimard, 1984, p. 290.

²¹⁵ Cf. cet autre passage du cahier 29, où Proust esquisse la scène de la lecture des livres de Bergotte dans le jardin de Combray : « Nous sommes des êtres qui n'allons vers le dehors qu'en partant du dedans <de nous-mêmes> et qui quand nous allons vers le dehors restons tout de même en nous. » Cité par B. Brun, *ibid.*, p. 291.

d'indiscernable » qui se niche dans des sensations oubliées tressaillit un instant et affleure confusément à la surface des pétales, mais cette apparition est trop fugace pour permettre la reconnaissance ; malgré ses efforts, le narrateur n'arrive pas à capturer la forme vague qu'il a vue au fond de lui et qui finit alors par se résorber dans les pétales et dans leur blancheur éblouissante. Dès lors, si la reconnaissance échoue, et avec elle l'espoir d'atteindre une connaissance esthétique profonde de l'aubépine, c'est parce que le narrateur, bien que conscient de la matrice mémorielle et individuelle de l'essence qu'il cherche en vain d'atteindre, se montre encore trop attaché à l'objet dans sa présence matérielle (« je regarde alternativement la fleur et en moi-même ») et ne réussit donc pas à plonger complètement en lui-même, à distinguer les différentes couches sensorielles et associatives qui forment la réalité de l'aubépine telle qu'il l'a ressentie lors de son premier contact avec elle.

Dans ce court texte se noue donc explicitement le triple lien entre la mémoire affective, réservoir des impressions qui assurent la relation du sujet au monde, la vision comme activité introspective de sondage de ce réservoir obscur, gisant à une grande profondeur et enveloppé par l'oubli, et l'acte de reconnaissance comme élaboration consciente et traduction de l'idée vue au fond de soi. De surcroît, il est intéressant de noter que ce petit « ajoutage » rend sensible l'écart fondamental qui sépare la conception proustienne de la connaissance, telle qu'elle s'énonce à travers son esthétique, de la philosophie de Bergson, pour qui la saisie du réel ne peut être qu'intuitive et directe²¹⁶. Si ce dernier prône la valeur heuristique de perception brute, libérée des carcans de l'intelligence, et une connaissance qui n'engage pas les mécanismes déformants de l'analyse, Proust parvient dans ces esquisses à une conclusion diamétralement opposée ; la fleur reste inconnaissable tant que l'esprit n'a pas dégagé de sa forme extérieure l'impression de beauté fugace et complexe, apparue et aussitôt disparue, qu'elle suscite chez le narrateur, et – comme nous le verrons dans le brouillon du cahier 29 – tant que ce travail de l'esprit ne conflue dans une traduction stylistique au moyen de l'image métaphorique, laquelle ne *présente* pas la réalité, comme le souhaiterait Bergson, mais la *re-présente* et la *ré-crée*.

C'est pourtant dans le deuxième fragment de l'esquisse LXI, correspondant aux ff^o 95-99v^o du cahier 12, qu'apparaît plus nettement la question de la reconnaissance comme travail d'investissement affectif, intellectuel et expressif, ayant pour objet le charme énigmatique de l'aubépine. Il faut d'abord préciser que, à ce stade de la genèse, les morceaux descriptifs consacrés aux aubépines et aux impressions esthétiques qu'elles communiquent n'ont pas encore trouvé leur collocation définitive dans la construction romanesque. Même si la présence de certains éléments diégétiques (noms de lieu ou de personnages) témoigne des tentatives d'intégration de ces cellules textuelles originellement autonomes dans l'univers de Combray, Proust hésite encore ici, comme le précise Bernard Brun²¹⁷, entre le récit rétrospectif du coup de foudre du héros enfant pour les fleurs, et le palier de la réflexion ayant pour protagoniste le narrateur vieilli, qui revient sur la jouissance éprouvée autrefois devant l'aubépine et analyse son amour exclusif pour elle. Cet amour, dont l'origine et les causes sont au cœur de ses efforts herméneutiques, est encore intact aujourd'hui, malgré les désillusions de la

²¹⁶ Il ne faut donc pas s'étonner si, dans une lettre à H. Massis, Bergson s'exprime au sujet de Proust en ces termes peu élogieux : « Sa pensée a bien pour essence de tourner le dos à la durée et à l'élan vital », soit les deux thèmes structurants de sa philosophie. Propos cité par J.-Y. Tadié, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 332.

²¹⁷ B. Brun, « Brouillons des aubépines », art. cit., p. 274. L'élaboration de la description des aubépines est développée sur les feuillets de gauche du cahier 12, en ajout au récit des promenades du côté de Méséglise.

vie, car le « sillon » mystérieux que les fleurs ont creusé en lui s'éveille à chaque fois qu'il aperçoit « dans une haie les voiles blancs de l'aubépine » (I, CS, *Esquisse XLI*, p. 852) et est source d'une émotion pareillement intense, car il sollicite des souvenirs qui remettent l'adulte en communication avec « [son] plus profond passé »²¹⁸. La valeur unique et spéciale qui se projette sur les fleurs actuelles dérive donc d'une sorte d'épaisseur affective et de la profondeur temporelle qui les étaie, profondeur où gît le souvenir perceptif original, l'entrelacs d'images, de sensations et de désirs anciens que le narrateur y a associés depuis son plus jeune âge, et qu'il s'attache maintenant à reconstruire. L'interprétation du brouillon se complique donc du fait qu'il s'articule sur trois plans temporels et énonciatifs différents ; il faut en effet distinguer le niveau de la perception directe du héros, la reconstitution narrative de celle-ci par le narrateur adulte qui se souvient et enfin les commentaires autoréflexifs du narrateur portant sur son activité de déchiffrement dans le présent²¹⁹ (ce dernier niveau sera gommé, ou suggéré de façon implicite dans la version définitive). Dans la première partie du fragment, la présence de verbes au passé simple ou à l'imparfait indique que ce sont initialement les deux premiers plans qui sont représentés ; le texte s'attache à retracer la jouissance du héros et esquisse, pourrait-on dire, l'histoire d'une reconnaissance, ou plutôt les étapes et les tentatives de reconnaissance menés par l'enfant amoureux de la fleur, comme on peut le lire dans cet extrait :

Sans doute je devais être bien petit quand dans nos promenades le dimanche derrière la Frapelière, ou un soir au mois de Marie, ou bien un jour quand j'étais malade où Mme Goupil m'en apporta une brassée, *je démêlai* dans ses étoiles cette forme féminine, insouciant, délicieuse et royale qui du fond de moi-même, dès que j'aperçois ses pétales, peut encore lui imposer sa marque suprême, sa physionomie unique, son mouvement, son geste, son sceau d'art. (*loc. cit.*, nous soulignons)

Deux traits constitutifs du processus de reconnaissance, que nous avons soulignés dans nos analyses précédentes, se profilent assez clairement entre les lignes de notre extrait. D'une part, le verbe *démêler* – désignant une activité de discernement et une aperception qui ressort au domaine de l'esprit – rend compte du travail herméneutique de l'intelligence et de l'effort cognitif volontaire d'extraction du sens à partir d'un signifiant matériel (« dans ses étoiles ») qui président à l'opération de reconnaissance. Celle-ci est pourtant indissociable de l'étincelle sensible et de l'émotion purement sensorielle qui met en branle le travail de la pensée ; ni l'intelligence, ni les facultés logiques ne permettent à l'enfant de deviner sous les pétales de la fleur une silhouette féminine, car cette image indistincte s'ébauche au moment du contact perceptif, au milieu du faisceau de relations et de sensations embrouillées qui accompagnent et alimentent la rêverie confuse du héros, et que l'esprit du narrateur s'efforce de restaurer, d'analyser, d'expliquer. D'autre part, le texte montre aussi que le processus de reconnaissance, bien qu'à peine entamé ici, débouche déjà sur la découverte de la nature différentielle et métaphorique de l'essence cachée et entrevue sous les pétales de la fleur, laquelle se manifeste sous les traits d'une autre entité. Dans le mélange d'impulsions hétéroclites qui composent l'impression, synthétisées par le triplet d'adjectifs épithètes (« insouciant, délicieuse, royale »), le héros reconnaît peu à

²¹⁸ Voir aussi, dans le texte publié, « [...] parce qu'ils [pommiers et aubépines] sont situés à la même profondeur, au niveau de mon passé, [ils] sont immédiatement en communication avec mon cœur. » I, CS, 185.

²¹⁹ Ce niveau contient d'ailleurs, en abyme, le plan de la réflexion de l'écrivain sur son propre travail d'écriture, ainsi que la représentation de ses tâtonnements et de ses propres efforts de reconnaissance, comme nous le verrons en analysant l'avant-texte du cahier 29.

peu des contours féminins, voit une image encore floue se surimposer sur les pétales et capte l'empiètement instantané où se montre l'essence féminine de la fleur et, par réversibilité, l'essence florale de la femme²²⁰.

Ainsi, l'émerveillement et le sentiment d'exaltation esthétique qui se sont gravés à jamais dans la mémoire affective du héros-narrateur découlent d'une première reconnaissance, d'un pressentiment aussi vague que fort concernant la substance profonde des aubépines, à savoir l'essence féminine qui palpète derrière leurs pétales ; la tâche qui s'impose au narrateur est donc de mieux comprendre et de soustraire à la fugacité ce qui s'était manifesté à lui sous forme d'intuition imprécise et qu'il avait vécu dans la pure jouissance, soit dans l'aveuglement. À ce propos, le court extrait que nous venons de commenter ne présente en réalité que les prémices d'un travail de plus longue haleine, d'un parcours de reconnaissance et de restauration complètes d'une impression, et, conjointement, d'expression de cette reconnaissance, qui est semé de difficultés, d'indécisions qui dépendent du caractère composite et complexe d'un ressenti enfoui dans le passé. Le narrateur sait en effet que l'extraction de la forme mystérieuse des pétales, soit le fait d'avoir saisi leur nature féminine, n'épuise pas le secret ultérieur et la beauté unique qu'il avait perçus en découvrant la vraie fleur contenue dans la couronne extérieure et dans la disposition coquette des « bouquets de pistils blonds et roses » (*loc. cit.*) des étamines. Le centre de la contemplation rêveuse de l'enfant, et de la description rétrospective du narrateur, se déplace alors vers l'intérieur de l'aubépine ; le texte nous fait assister à l'émergence progressive d'autres lignes, d'autres formes qui se profilent derrière le « flot d'étamines » et qui, après s'être composées un instant dans la vision d'une robe de bal vaporeuse, confluent vers la révélation d'une essence non seulement différente de celle féminine des pétales, mais *a priori* concurrente : « toutes ces étamines lui donnaient une complication, une délicatesse, un ajouré, un nervuré, comme la rose de l'église et la dentelle du clocher. » (I, CS, Esquisse XLI, p. 853)

La comparaison scelle ici la reconnaissance d'une impression de nature opposée, dont les éléments constitutifs relèvent du sacré, et marque surtout – supportée par la valeur syllephtique du mot « dentelle » – l'apparition concomitante dans le tissu scriptural d'une nouvelle isotopie, religieuse et architecturale²²¹, qui vient s'ajouter à celle de la sensualité féminine issue des pétales. L'émoi de l'enfant semble alors découler d'une double origine (les pétales et les étamines) et présenter une double matrice, érotique et mystique, religieuse et profane, nourrie ultérieurement par le tourbillon de sensations libidinales et gourmandes provoquées par le parfum envoûtant de l'aubépine²²². Aussi apparaît-il que la vérité totale de la fleur, ainsi que

²²⁰ La notion d'échange et de réversibilité de l'essence n'est pas explicitée ici, mais l'on sait que la description des aubépines a une valeur anticipatoire et met en place la métaphore des filles (ou femmes)-fleurs et, plus largement, le thème de la sexualité féminine.

²²¹ En réalité, l'isotopie religieuse était déjà présente dans le fragment de *Jean Santeuil* consacré à l'épine rose, mais là elle n'entraîne pas en contradiction flagrante avec l'isotopie sensuelle, voir JS, p. 219-220.

²²² « [...] cette odeur que je respirais avec gourmandise, je pouvais croire que ce qu'elle avait de si sucré et de si doux correspondait peut-être à la petite tache brune, claire, châtain qu'il y avait sur le calice, comme dans la partie gratinée d'une frangipane. Et pourtant malgré cette gourmandise qu'elle éveillait elle ne donnerait pas de fruits comme le pommier ou comme le fraisier, elle était douce mais sans qu'on pût la posséder plus que les douces joues de Mme Goupil qui avaient elles aussi leur tache de rousseur. » (I, CS, *Esquisse XLI*, p. 853) Le personnage de Mme Goupil constitue le point d'intersection de la rêverie gourmande et sensuelle : le parfum sucré de la fleur, émanant de la « petite tache brune » du calice, rappelle au héros le goût d'une frangipane qui ne peut pourtant être savourée, comme les joues couvertes de taches de rousseur de Mme Goupil (interdit sexuel et gourmand). Ainsi, on peut penser que, par métonymie, la silhouette féminine entrevue derrière les pétales projette par transfert sur la fleur le désir sensuel du héros pour Mme Goupil et puis, dans le texte définitif, pour la rousse Gilberte.

les causes du désir affolant que le héros ressent pour elle, résident dans la complexité et dans l'enchevêtrement d'une essence constituée par le mélange confus, voire contradictoire, de sensations disparates, dont l'enfant, dans son exaltation, n'avait eu qu'une intuition vague et que le narrateur essaie *a posteriori* de déplier sans les réduire, et de restaurer dans son souvenir aussi bien que par son écriture.

La partie est pourtant loin d'être gagnée, et c'est dans la seconde partie du brouillon que les doutes affleurent et que l'on voit se greffer sur le plan du récit rétrospectif la démarche autoréflexive du narrateur qui commente son effort de reconnaissance. Ce dernier exprime aussitôt des réserves à propos de sa reconstitution de l'impression ancienne et de l'explication à double ressort – émotion sacrée et profane – de son exaltation qu'il vient à peine de détailler (« je suppose que c'est cette ivresse qu'elles durent me faire éprouver alors », *loc. cit.*). Le narrateur réaffirme également le caractère indiscernable et obscur du charme qu'émane de la fleur et qui, ne livrant pas son secret, ne faisait qu'aiguïser et irriter le désir de possession de l'enfant (« [elles] irritent notre désir, en le répétant à foison, en nous montrant dix, cent, mille fleurs, qui nous offrent la même beauté, nous redonnent la même joie, sans nous laisser entrer plus avant en elles [...] » *loc. cit.*) Il est donc important de bien cerner les deux affirmations d'impuissance, et les deux échecs de la reconnaissance qui sont exprimés simultanément dans la suite du texte. D'une part, le narrateur retrace l'incapacité, diégétique, du héros à reconnaître et à maîtriser par un travail d'analyse les sensations contrastantes qui l'assaillent et lui donnent à jouir d'une jouissance qui n'est pourtant que source d'éblouissement et de confusion ; d'autre part, le passage rend compte aussi des difficultés, extradiégétiques, que traverse le narrateur aux prises avec des souvenirs trop anciens, des impressions trop affaiblies et trop chaotiques, qui se résument à une suite d'images confuses, de chevauchements et d'approximations d'un sens enfoui qu'il n'arrive pas encore à démêler. Les locutions verbales ou adverbiales de modalisation, exprimant les hésitations et les défaillances du narrateur (telles que « je suppose », « sans doute », « presque », le *comme* approximant) ponctuent régulièrement le la suite du développement, et restituent à la fois l'intensité d'un désir, d'une ivresse sensorielle proche de l'accablement, et, en vertu même de cet affolement d'autrefois, l'incapacité actuelle du narrateur à décomposer et à reconnaître pleinement le souvenir du perçu. Or, si, comme le dit justement Debray-Genette, « l'enfant confond, l'adulte est celui qui sépare et distingue, l'écrivain celui qui fait s'interpénétrer, se surimposer des éléments hétéroclites »²²³, l'abondance des formules modalisantes et l'incertitude du narrateur reflètent également une impasse au niveau de l'écriture. Le temps de la reconnaissance, qui est aussi le temps de la création, semble encore loin, aussi bien pour le narrateur que pour l'écrivain, qui essaie en vain de canaliser les trajectoires multiples de l'impression dans les deux isotopies du sensuel/gourmant/féminin et du sacré/religieux/gothique, lesquelles coexistent, s'entrecroisent mais n'arrivent pas à s'harmoniser, à se fondre dans une coulée stylistique compacte, dans une figure synthétique.

Les raisons de l'amour inconditionnel que le héros-narrateur a vouée à la fleur restent donc en partie inconnaissables et impossibles à ordonner en une suite d'images nettes, de formulations qui mettent de l'ordre dans le creuset de contingences, de stimuli sensoriels ou, plus largement, dans l'ensemble des prédispositions émotionnelles de l'enfant, lesquelles forment la consistance affective spéciale de la fleur et sont le gage de la « qualité unique de sa beauté » (I, CS, *Esquisse LXI*, p. 854). En poursuivant son travail d'analyse, le narrateur

²²³ R. Debray-Genette, « Figure, thème, épisode », art. cit., p. 70.

fait remonter les causes de sa prédilection profonde, inchangée dans le temps, à un complexe de sentiments, d'idées fausses et d'associations arbitraires forgées pendant l'enfance et qui, bien qu'oubliés ou rectifiés par les faits, persistent encore comme un halo lumineux autour des pétales, et font « flotter autour de la fleur d'incompréhensibles charmes » (*loc. cit.*) Il rappelle, d'une part, sa croyance "objectiviste" d'autrefois, qu'il semble tenir maintenant pour infondée, selon laquelle sa faculté d'admirer était d'autant plus vive qu'elle dépendait des qualités intrinsèques de l'objet et d'une foi en l'aubépine en soi ; d'autre part – ce qui est très intéressant dans notre perspective –, le narrateur évoque comme explication ultérieure le substrat d'associations subjectives, inspirées par des circonstances désormais révolues, qui, comme dans le cas des noms des pays, ont été à l'origine de l'unicité et de la signification essentielle de cette fleur par rapport aux autres :

C'est aussi sans doute dans l'effacement des circonstances où je l'aimai d'abord, dans l'oubli des associations que je fis d'elle avec l'autel du mois de Marie, le soir avec les robes de Mme Goupil, de ses étamines peut-être avec l'étoffe appelée étamine, et de son calice avec l'instrument sacré appelé calice [...] toute ces associations et tant d'autres formées à un âge où les associations sont des croyances parce qu'on sent mal le sens des mots et parce que les métaphores s'imposent à l'esprit comme des réalités, tout cela qui a été oublié fait cependant flotter autour de la fleur d'incompréhensibles charmes [...] (*loc. cit.*)

Ce que le narrateur affirme avec cautèle ici est que les trajectoires superposées et convergentes qu'il a suivies au fil de sa reconstitution des impressions anciennes, et qui culminaient dans la reconnaissance d'une double essence des aubépines, féminine et religieuse, résultent en réalité du rétablissement de rapports qui ont une matrice volontaire, qui ne se sont pas imposés spontanément à l'enfant, trop englué dans sa jouissance matérielle, mais que ce dernier a peut-être instauré par la suite, en faisant dérailler l'appariement des signifiés et des signifiants et en tombant dans les pièges de l'homonymie. Autrement dit, l'activité de reconnaissance que le narrateur adulte s'efforce d'exercer ici revient aussi bien à exhumer le sens secret que la forme sensible des aubépines lui avait donné à pressentir quand il était enfant, et à avancer que ce sens était arbitraire et nourri d'illusions, découlant d'une maîtrise insuffisante du langage et issu de rapports créés à partir d'associations logiques et métonymiques (la présence des fleurs sur l'autel de l'église et leur contiguïté avec la donatrice féminine, Mme Goupil), qui ne semblent pas s'être nouées de façon autonome, dans l'hybridité mouvante propre aux sensations, mais qui seraient le produit d'une création *ex nihilo* et d'une démarche délibérée (« les associations que je fis d'elle »). Le passage affiche pourtant des plages d'ambiguïté, car l'affirmation insistée de l'état d'exaltation et d'ivresse de l'enfant face aux fleurs, succombant « sous les coups indéfiniment multipliés du plaisir » (*loc. cit.*) et privé donc de la lucidité nécessaire pour l'analyse, peut suggérer que les chaînes métonymiques à la base de la substance religieuse et sensuelle de la fleur sont moins le fait d'un acte conscient de l'enfant que de la réinterprétation après coup du narrateur.

Quoi qu'il en soit, les projections métaphoriques, relevant du sacré et du profane, qui rendent compte de ces couplages confus d'impressions et de savoirs acquis, sont, et ne sont pas en même temps, le témoignage d'une reconnaissance véritable. S'il est bien vrai qu'elles s'ancrent dans le ressenti immédiat de l'enfant et qu'elles reflètent les impulsions contradictoires à l'origine de sa jouissance d'autrefois, la reconstruction du narrateur penche encore trop du côté des causes logiques et du relativisme subjectif. La réalité de la fleur, soit l'essence qu'elle donne à découvrir et qui s'impose à l'esprit, ne paraît pas avoir été extraite, et donc re-créée

à partir des impressions suscitées par sa forme sensible, mais y avoir été “insérée” par l’enfant (ou par le narrateur) en tissant un réseau de liens volontaires, de nature contingente²²⁴ ; c’est pourquoi les métaphores, qui actualisent en fait un lien de cause à effet, se voient assimilées à des croyances, soit à des productions subjectives illusoire, et n’ont pas ici la valeur heuristique objective qui leur sera attribuée à un stade ultérieur de la réflexion proustienne, et déjà dans la réécriture successive du cahier 29. L’essence véritable de l’aubépine, se situant au croisement de l’objectif et du subjectif, de la métonymie et de la métaphore, se dérobe irréductiblement, reste enclavée « sur un fond de mystère » parce que le narrateur n’arrive pas tout à fait à tirer au clair et à mettre à distance, à travers un style adéquat, ce vertige d’associations oubliées et de croyances erronées qui se sont sédimentées en lui et forment autant de degrés différents de profondeur, autant de couches spatio-temporelles qui remontent à la surface dans un nuage indistinct, sans qu’il y ait reconnaissance complète, à chaque nouvelle prise de vue des pétales et des étamines.

La description des aubépines et des tentatives du narrateur de pénétrer leur essence composite et mystérieuse se poursuit dans la réécriture successive du cahier 29, sans qu’on relève des altérations significatives ni de nouveautés substantielles par rapport aux rédactions antérieures. Le développement suit en effet les mêmes lignes directrices mises en place dans le cahier 12 ; le travail rétrospectif de reconnaissance auquel s’attelle le narrateur porte toujours sur la rêverie à double détente et sur les sensations contrastantes – émoi érotique et mystique, appel sensuel et pureté virginal, élément sacré lié à l’église et élément féminin lié à Mme Goupil²²⁵ – que la fleur avait déclenchées chez son très jeune admirateur. Cependant, la volonté de s’emparer du secret esthétique de l’aubépine et de maîtriser le tourbillon d’impressions obscures suscitées par l’efflorescence de l’arbuste, source d’une jouissance à la fois affolante et troublante, se heurte, une fois de plus, à des difficultés insurmontables et à un inassouvissement qu’expérimentent aussi bien le héros que le narrateur. Le premier vit l’impossibilité de « jouir plus intimement », dans le présent de la contemplation, de son objet de désir, lequel se soustrait à une consommation immédiate et échappe à son emprise matérielle, puisque son charme et son parfum ne sont pas canalisés en un fruit à goûter²²⁶. Quant aux tentatives du second de parvenir à une connaissance et à une possession spirituelle complète de l’aubépine, à travers l’analyse rétrospective des souvenirs perceptifs et leur transformation conséquente en texte, celles-ci ne sont pas non plus couronnées de réussite : sous la « fine brume des étamines » (I, CS, Esquisse LXII, p. 859), signe qui non seulement forçait à penser mais suscitait chez le héros une véritable concupiscence, sous la double forme de

²²⁴ On peut arguer également que le côté artificiel de la reconstruction du narrateur, mettant en relief la nature métonymique, plutôt que métaphorique de la sensation, est le fruit des surexplications et d’une charpente stylistique encore trop visible à ce stade, car l’écrivain n’a pas encore atteint le style synthétique et compact – synergie de métaphores, comparaisons, métonymies et hypallages – lui permettant de gommer les liens trop voyants entre la fleur, la femme et l’église.

²²⁵ Cette dichotomie se reflète d’ailleurs dans l’indécision du narrateur (reflétant à son tour les tâtonnements de Proust concernant le point de greffage du morceau sur les aubépines dans la diégèse) quant à l’événement déclencheur de sa passion : « je ne sais pas si c’est dans le chemin que nous prenions quand j’étais petit presque tous les dimanches après vêpres pour aller faire un tour dans les champs du côté de Méséglise que je vis pour la première fois des aubépines [...] Peut-être au contraire la première fois que j’en vis fut-ce dans l’église de Combray sur l’autel de la Vierge pendant le mois de Marie. » I, CS, *Esquisse LXII*, p. 858.

²²⁶ Contrairement aux fleurs de fraisier et de pommier, qui sont rapprochés des aubépines en tant que facteur de plaisir esthétique et gustatif : « mais je savais que ces fleurs ne donneraient pas, comme les fleurs du fraisier et du pommier un fruit où je pourrais jouir de leur douceur, me l’incorporer, la posséder » *ibid.*

libido sciendi et *libido sentiendi*, se fait jour un défilé d'images contradictoires qui se succèdent dans une énumération asyndétique, comme autant de clichés isolés et chaotiques (« qui me faisaient penser aux ruches d'une robe de bal, aux rayons d'un ostensor, aux nervures gothiques d'un vitrail, aux doux poils fructifères de mes chères fleurs de fraisiers et de pommiers », *loc. cit.*) L'impression est décomposée dans ses éléments primordiaux, le signe sensible est déroulé dans ses deux trajectoires signifiantes – l'essence féminine/sensuelle et l'essence sacrée – mais le narrateur n'arrive pas à les agréger, à concilier les différences en une alliance, de concepts et de mots, où elles se fondraient sans pour autant s'élider, qui scellerait la reconnaissance du complexe des sensations du passé, et la réappropriation, par l'esprit, d'un plaisir que le héros avait vécu de façon passive, sans le comprendre.

Or, même si les paliers de la description et les nœuds de la réflexion restent les mêmes d'un cahier à l'autre, l'aspect intéressant de cet avant-texte réside en ceci que les commentaires que le narrateur effectue en concomitance avec son effort introspectif et expressif y tiennent une place bien plus significative. Comme l'a noté Bernard Brun, dans ces pages « la théorisation du narrateur se gonfle démesurément »²²⁷, surtout dans les deux derniers fragments, qui sont écrits au présent et ne semblent garder aucune attache avec le contexte diégétique. Le plan du récit rétrospectif se voit mis un temps entre parenthèses, envahi par le questionnement autoréflexif d'un narrateur qui rend compte en prise directe de ses essais de plus en plus pénibles de capter un souvenir perceptif trop lointain, ainsi que de sa poursuite infructueuse d'une écriture capable de « récréer toute entière » (I, CS, *Esquisse LXII*, p. 861) l'impression qui se dérobe.

Cette rédaction nous fait donc assister – et c'est là un point capital pour notre analyse – à une sorte de méta-reconnaissance ; derrière la figure du narrateur tâchant de re-connaître et d'exprimer la profondeur substantielle des aubépines, nous reconnaissons en filigrane les balbutiements de l'écrivain Proust, qui cherche à se forger un style et qui se saisit dans l'acte de cette recherche, qui pose peu à peu les jalons d'une esthétique fondée sur la reconnaissance des impressions anciennes et leur intellectualisation dans un objet verbal (l'image métaphorique) et qui met directement en œuvre cette esthétique en voie de développement. La représentation des obstacles infranchissables auxquels se voit confronté le narrateur apparaît donc d'autant plus poignante qu'elle nous renvoie en miroir les tâtonnements, les hésitations et les échecs qu'a traversés et qu'expérimente encore le romancier. Les aubépines sont ainsi liées à trois parcours d'apprentissage (et de reconnaissance), encore distinguables dans les brouillons et superposés en revanche dans le texte publié : l'apprentissage du désir et de la sexualité pour le héros (de par leur lien avec Mme Goupil d'abord, puis avec Gilberte), l'apprentissage d'une esthétique du déchiffrement et de l'introspection pour le narrateur, l'apprentissage du style pour l'écrivain.

À ce propos, la fin du dernier fragment s'avère particulièrement significative, car elle reproduit, comme ne le fait à notre avis aucun autre texte ou avant-texte de la *Recherche*, l'acte de vision dans son avènement même, l'effort de récupération des éléments hétérogènes de l'impression au sein du processus de reconnaissance, qui va de pair avec la conquête graduelle du style. Le travail d'introspection se double en effet de la tentative simultanée d'exprimer cette vision intérieure ; le souvenir vague du sentir débouche immédiatement, quoique de manière encore infructueuse, sur un dire. Le narrateur essaie de déplier l'ensemble

²²⁷ *Ibid.*, p. 286.

de sensations qui lui est apparu dans l'éclair mémoriel et de reproduire surtout l'entrechoc des deux traits essentiels de la fleur, la sainteté gothique et la sensualité féminine, à travers le télescopage oxymorique des adjectifs et en cherchant d'harmoniser ces deux essences contrastantes par le biais d'alliances de mots et de comparaisons ; celles-ci restituent pourtant non pas une vision arrêtée, une image nette et maîtrisée, mais plutôt le brouillage de l'antéprédicatif et le chiasme sensoriel qui précède la reconnaissance, comme l'atteste la répétition presque obsessionnelle du *comme* d'approximation²²⁸. Les très nombreuses modalisations témoignent alors, avec un surcroît de tension dramatique par rapport au cahier 12, d'un souvenir confus et insuffisamment éclairci, et traduisent également les hésitations d'une écriture débordante mais encore crispée, l'inadéquation d'une formulation langagière qui a démêlé le fond des « obscurs pressentiments de ce qui constitue l'essence de cette fleur » (I, CS, *Esquisse LXII*, p. 862) mais n'a pas su se parfaire en jolie phrase, n'a pas su extérioriser la pensée qu'ils cachent

dans la lumière d'une de ces métaphores sans prix qui sont la formule révélatrice d'une vérité esthétique enfin conquise, et qui font des livres des grands poètes un résumé de découvertes, un trésor de certitudes d'un autre ordre que celui de la science et qui ne peut s'exposer d'une façon rationnelle, mais plus important encore et éclaircissant une réalité plus profonde, plus spirituelle que la réalité physique. (*loc. cit.*)

Voilà donc que le fin mot de la démonstration est jeté ; la boucle que nous avons ouverte avec notre hypothèse liminaire est enfin bouclée, scellée par une confirmation on ne pourrait plus limpide du lien qui unit chez Proust la découverte de la réalité dans sa vérité essentielle, la reconnaissance et la métaphore. Pour que l'essence profonde, la substance spirituelle et sensible des aubépines, ou de n'importe quel autre objet, puisse être reconnue, c'est-à-dire dégagée de l'ensemble composite de perceptions, d'associations et de relations différentielles où elle se niche, il faut qu'elle soit recrée par l'esprit en dehors de la présence matérielle de l'objet, dans et par une expression synthétique de nature métaphorique, susceptible d'en restituer la nature chiasmatisée, l'hybridation et l'altérité constitutives. Cette expression fait exister et rend transmissible une idée foncièrement subjective, enracinée dans les sensations anciennes éprouvées devant l'objet, mais qui n'est pas pour autant arbitraire, car elle est communiquée par la matière sensible, elle ne résulte pas d'associations logico-métonymiques (telles les métaphores-croyances du cahier 12) ou d'une recherche volontaire, et ne peut pas non plus être recueillie auprès d'autres sujets, comme semble l'espérer le narrateur découragé²²⁹. La métaphore, dans toutes ses déclinaisons, et plus particulièrement lorsqu'elle s'actualise en une comparaison en *comme*, est le signe tangible, la figure et la "chair" de la reconnaissance, le sceau éternel et durable de l'essence enfin conquise. De son côté, la reconnaissance du réel tel que le sujet l'a perçu, équivalant à une connaissance pleine et entière de soi par le biais des sensations, est le moteur de la création et le fondement esthético-métaphysique de l'œuvre littéraire, l'« avatar de la connaissance profonde, toutes deux exprimées

²²⁸ « Dans le lisse éclatant de ses pétales comme une robe de bal intacte, si l'on mettait des robes de bal pour parer un autel, dans l'élégance négligée et suprême de ces milles étamines distraites comme un regard féminin un peu myope qui fait les prunelles toutes petites, complexes et mystiques comme les mille nervures d'un portail gothique, je sens comme passer une seconde comme une expression qui est la signification oubliée par moi du fuselé négligent comme le suprême apprêt de ces étamines, qui met comme une clarté du dimanche ou une blancheur d'hôtel dans le sourire d'argent des étamines » *loc. cit.*

²²⁹ « Personne ne peut la trouver pour moi, mais si j'échoue, d'autres peuvent la trouver, dont je pourrais comprendre, vérifier en moi-même la découverte comme ils eussent fait de la mienne (voir page précédente Mæterlinck etc.)* », *ibid.*

dans un langage »²³⁰ et reflétées dans un style qui – à l’instar du vers racinien récité par la Berma, transformé par son génie en « corps d’une idée » (II, CG, 348) – est le corps poétique de la vision intérieure de l’artiste, par laquelle l’objet est ressaisi et existe véritablement, malgré ou grâce à son absence.

2.4 Reconnaissance de l’œuvre et reconnaissance par le lecteur

La *Recherche* est l’histoire d’une vocation, d’un apprentissage lent et accidenté de l’art, qui s’entrelace, ou plutôt, est consubstantiel, au chemin du héros dans l’existence et ne se dévoile qu’« une fois les leçons de la vie comprises »²³¹, une fois que les expériences méconnues de la vie ont été mises à distance, affranchies du contingent, et que leur signification apparaît à l’aune des lois générales dont elles constituent les manifestations particulières. De ce fait, par le biais de l’acte esthétique-cognitif, et rétrospectif, de re-connaissance, dont nous avons illustré le processus tout au long de ce chapitre, le narrateur rachète après coup tout ce qui, dans le présent vécu, lui avait paru négligeable ou insignifiant, en lui conférant un sens et une beauté nouveaux. Au terme de son parcours il s’empare enfin, après tant de faux pas et de désenchantements, de deux trésors inestimables : la compréhension ultime et globale de son existence, qui lui avait paru se résumer à un vain amoncellement de fragments hétéroclites et s’être écoulée dans la stérilité, ainsi que le sésame longtemps invoqué de la littérature. Or, bien que l’art et la vie demeurent tragiquement séparés dans l’univers proustien, du fait même que le premier, en transposant dans le domaine du visible la « vraie vie » souterraine et, finalement, jamais vécue, ne peut advenir qu’en dehors de la seconde, la fin du roman montre que le secret de l’un et de l’autre se révèle au protagoniste au terme d’un seul et même processus de reconnaissance, la (re)création du monde tel que le sujet l’a perçu (ce qui équivaut à la redécouverte de soi) allant constituer conjointement l’objet de l’œuvre littéraire. En s’avisant enfin que le sujet de l’œuvre d’art ne réside pas dans des supports extérieurs, mais est à puiser dans les matériaux divers et épars de sa vie passée (êtres, événements, mais aussi les illusions et les méprises qu’on a tenu un temps pour des vérités), le narrateur comprend également que seul l’épanouissement d’une « true self-recognition »²³², c’est-à-dire la reconnaissance et la réappropriation intégrale de soi en tant qu’homme, entretenant une relation privilégiée et unique avec le monde par le biais de ses impressions, rend possible son avènement en tant qu’artiste. La série de petites et grandes découvertes qui constellent sa trajectoire existentielle, les enseignements et les désillusions qui ont nourri sa formation humaine et esthétique confluent dans, et ont pour objet ultime, l’acte créateur qu’il se sent maintenant prêt à entreprendre. La reconnaissance de soi et la reconnaissance du livre à écrire sont donc deux voies au sein du même trajet, l’aboutissement de l’une implique, et se voit expliqué, par l’accomplissement de l’autre.

²³⁰ B. Brun, « Brouillon des aubépines », art. cit., p. 280.

²³¹ « Ce n’est qu’à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. » *Corr.*, t. XIII, p. 99.

²³² Expression empruntée à R. Shattuck, *Proust’s binoculars*, op. cit., p. 36. Voir aussi *ibid.*, p. 97 : « we must ourselves create the truth of existence insofar as we can recognize its pattern and relief in time; and in the same time we truly create ourselves, our character, by a long and often delayed act of self-recognition » (« nous devons nous-mêmes créer la vérité de notre existence dans la mesure où nous pouvons reconnaître sa forme et son relief dans le temps ; ainsi faisant, nous créons réellement nous-mêmes, notre caractère, à travers un acte long, et souvent différé, de reconnaissance de soi », nous traduisons).

En ce qui concerne plus directement la découverte de l'art et la perspective enfin arrêtée, quoique reculée dans un futur imprécisé, de la création, nous voudrions revenir sur un passage à portée programmatique, situé à la fin du dernier volume de la *Recherche*. Après les résolutions jubilatoires amenées par les épiphanies de la cour et de la bibliothèque, et après avoir renoué, de manière très dramatique et inattendue, avec ce temps incarné et tout-puissant que les réminiscences avaient un moment annulé, le futur narrateur se pose non plus en poète enthousiaste, béni par la grâce de l'inspiration, mais se livre à une méditation inquiète sur son destin de créateur et assume la posture d'un constructeur mélancolique, conscient de la tâche démesurée qui l'attend²³³. En prenant le contre-pied du « mythe d'un fondement surnaturel de l'écriture »²³⁴ qui nourrit le ton et les propos de certaines pages de « L'Adoration perpétuelle », l'aspirant écrivain détaille son projet de manière très pragmatique, sans se réfugier dans la rêverie, et esquisse la figure de l'œuvre à venir à l'aide d'une longue comparaison à l'allure énumérative, dont les comparants exposent très clairement la conduite à tenir et les modèles à suivre. Ce texte, relativement peu commenté par la critique proustienne, revêt selon nous une importance capitale, non seulement du point de vue de l'étude stylistique, en tant qu'exemple *sui generis* de comparaison substantive "filée", hypertrophique et procédant par rebondissements successifs, mais aussi parce que la comparaison donne à voir le narrateur dans l'acte d'énoncer une démarche de création mûre et pleinement assumée²³⁵, et de reconnaître surtout l'essence et la facture de son œuvre future par la comparaison, au travers d'autres formes et d'autres démarches, différentes en surface mais qui ont été reconnues comme étant intimement (spirituellement) équivalentes à la sienne.

Avant d'entrer dans le détail du texte, il nous semble pourtant légitime de se demander pourquoi le narrateur de la *Recherche*, porte-parole de l'auteur Proust en cette circonstance, tout en ayant désormais compris que l'art est l'émanation d'une vision personnelle, qui consiste en la reconnaissance de l'essence du réel, contenue dans ses impressions, sent encore le besoin de s'appuyer sur des parangons extérieurs et de faire appel à la comparaison pour définir une œuvre qui émane pourtant de son expérience individuelle et ne peut, par conséquent, avoir d'égaux. La réprobation de Proust à l'égard de toute forme d'imitation volontaire, ou même de pastiche involontaire, piètre recours des créateurs en manque d'inspiration ou de volonté, est notoire. Pourtant, dans certains propos remontant à la période ruskinienne, mais dont les échos persistent encore dans le roman de la maturité (pensons aux figures de Bergotte, d'Elstir et de Vinteuil), notre auteur souligne, et valorise, la fonction inspiratrice et maïeutique que les modèles admirés – que ce soient des artistes, des penseurs ou bien des lieux, des disciplines ou des idées *a priori* très éloignées – peuvent exercer sur le

²³³ Comme le résume très bien Eleonora Sparvoli, le narrateur est amené, par le retour en force du temps incorporé dans les personnages vieillissants, à « stemperare l'entusiasmo risolutivo della memoria involontaria in un progetto di costruzione ove il godimento è sacrificato alla conoscenza, essendo la facoltà intellettuale incaricata di rischiarare sino alle estreme conseguenze la verità inconfutabile ma oscura dell'impressione. » (« canaliser l'enthousiasme résolutoire de la mémoire involontaire en un projet de construction où la jouissance doit être sacrifiée à la connaissance, celle-ci étant la faculté intellectuelle chargée d'éclaircir jusqu'aux extrêmes conséquences la vérité irrécusable mais obscure de l'impression », nous traduisons). E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, *op. cit.*, p. 142.

²³⁴ Formule empruntée à S. Chaudier, « Politique de Proust », *Textuel*, n. 25, 2004, p. 31.

²³⁵ « the triumph of Marcel's career and Proust's novel lies in the fact that [...] a larger, more responsible, more mature act asserts itself in the form of recognition. When completely realized as a self-recognition, it leads Marcel not into reverie but into the work of art. » (« le couronnement de la carrière de Marcel et du roman de Proust réside dans le fait que [...] un acte plus vaste, plus responsable et mûr s'affirme sous forme de reconnaissance. Lorsque celui-ci s'accomplit pleinement comme une reconnaissance de soi, il conduit Marcel non pas vers la rêverie mais vers l'œuvre d'art. » Nous traduisons) R. Shattuck, *Proust's binoculars*, *op. cit.*, p. 39.

développement de la pensée et de l'activité créatrice de l'écrivain. Dans une note à la traduction de la *Bible d'Amiens*, Proust affirme sans détour que, si l'œuvre artistique est, et ne peut qu'être le produit du génie individuel de son créateur, il est toutefois illusoire de nier l'influence qu'exercent ceux qui l'ont précédé, puisque le travail des autres est souvent un intermédiaire indispensable pour découvrir ses propres trésors : « Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour. »²³⁶ Le recours à une définition indirecte, par comparaison, du livre à faire témoigne alors de cette prise de conscience graduelle d'une pensée et d'une esthétique que Proust a mis longtemps à élaborer et qui s'est nourrie de la confrontation incessante avec de nombreux repères. La légitimation de sa propre conception de l'art et de l'œuvre, ainsi que la reconnaissance de soi en tant qu'artiste, ne peut donc se passer selon Proust de certains points d'appui et du réconfort venant de la découverte d'affinités insoupçonnées entre sa propre vision et celle d'autres créateurs, qui doivent servir d'« aimables poteaux indicateurs » (EA, 311), signalant non pas le raccourci de l'imitation, mais la voie juste, souvent longue et tortueuse, qui mène à la destination que l'on n'atteint que seuls, suivant « le sens de notre orientation » (*loc. cit.*).

Qui plus est, les comparaisons de l'extrait que nous allons citer ci-dessous démontrent que la loi ontologique, et métaphorique révélée par le principe esthétique de la reconnaissance, et incarnée par la comparaison, selon laquelle c'est « une nécessité de notre esprit de ne sentir vraiment la pure saveur d'une chose que quand elle est évoquée par une autre » (IV, TR, *Esquisse XL*, p. 871), sous-tend aussi l'œuvre d'art. Puisque sa tâche suprême est de recréer la vraie vie, soit la réalité telle qu'on l'a sentie, dans une vision synthétique et syncrétique, et de rendre compte, y compris dans son style, d'un monde multiple et d'un sujet composite, il va de soi qu'elle accueille en elle et se révèle au travers d'autres formes et d'autres matières. Les rapprochements en cascade par lesquels le narrateur préfigure son travail et son livre futurs constituent alors le reflet microtextuel d'une ambition de totalité, d'une œuvre absolue, conçue comme une sorte d'entonnoir apte à recueillir un savoir universel, à l'image du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, qui réaliserait dans son esthétique et synthétiserait dans son envergure celle d'autres disciplines (la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture).

Regardons maintenant de plus près cette vibrante déclaration d'intentions. Elle mérite à notre avis, au même titre, voire davantage que la dissertation d'esthétique qui fait suite aux reconnaissances déclenchées par la mémoire involontaire, l'appellatif « d'art poétique » qu'emploient parfois les critiques pour se référer à la dernière partie du roman proustien²³⁷. Ici le narrateur n'évoque plus seulement les principes abstraits qui l'ont

²³⁶ D'où la fonction propédeutique des pastiches volontaires et d'un exercice qui est moins d'imitation que de récréation selon Proust. Voir *La Bible d'Amiens*, *op. cit.* p. 93 et aussi, à la page précédente, « le seul mode de vérification qui existe pour nos idées, je veux dire la rencontre fortuite avec un grand esprit ».

²³⁷ Les nombreuses définitions que la critique a proposées pour situer d'un point de vue générique les pages théoriques qui nourrissent la dernière partie du Temps retrouvé semblent osciller entre la mise en valeur du caractère philosophique, doctrinal ou dogmatique de l'exposé sur l'Art (voir à ce propos les étiquettes recensées par V. Ferré au début de son article « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, 158, 2009, p. 201-202) et le soulignement des composantes qui ont trait à l'essence du style découverte par le narrateur conjointement aux matériaux de son œuvre ; suivant cette orientation, on considérera volontiers l'Adoration perpétuelle comme un « manifeste esthétique » (F. Godeau, « Le Temps retrouvé : Roman de la fin d'un monde ? », *Vox poetica*, disponible en ligne sur le site <http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/godeau.html>), un « mode d'emploi » (A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *Item*,

assuré dans sa vocation ou les intuitions miraculeuses qui lui ont enfin permis de reconnaître la matière de son œuvre, mais expose un véritable discours de la méthode, lequel prend en compte les techniques, le savoir-faire proprement artisanal – c'est d'ailleurs le sens étymologique du mot *art* qui est actualisé dans notre extrait, dérivant du latin *ars* et mettant en relief le côté concret, presque manuel de la création – et les pratiques desquelles le littérateur peut s'inspirer dans son propre travail :

Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ; quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. (IV, TR, 610-611)

Pour ce qui a trait à la structure morphosyntaxique arborescente de cette comparaison, ainsi qu'à la nature des comparants, nous renvoyons au commentaire développé dans la section consacrée à l'étude stylistique, où nous avons souligné notamment que les repères peuvent être répartis en deux groupes de polarité opposée (négatif/positif) et donnent lieu à la représentation ambivalente d'un livre tantôt tyran, ennemi à vaincre ou adversaire à éreinter, tantôt créature à choyer. Dans le cadre de la problématique qui nous occupe ici, nous voudrions nous concentrer plus spécifiquement sur le cotexte linguistique qui entoure l'énumération des comparants et qui constitue une partie intégrante, quoique moins spectaculaire, de la reconnaissance de l'essence de l'œuvre exprimée par la comparaison hypertrophique. L'intérêt de cette portion textuelle en marge des rapprochements nominaux réside dans le jeu énonciatif que Proust met subtilement en place au début de l'extrait, et surtout dans la mise en œuvre d'une rhétorique de distanciation qui est à l'origine d'un dédoublement des figures autoriales, ainsi que des produits de l'acte de création. Si l'on se concentre sur les deux phrases qui introduisent l'énumération en rafale, on constatera que le destinataire du programme exprimé à l'aide des comparaisons n'est pas le narrateur lui-même, mais une autre instance, fictive et fantomatique, représentée d'abord par le pronom démonstratif « celui », figurant dans l'exclamation qui ouvre notre passage, puis par le syntagme anaphorique « cet écrivain ». Proust veille donc à établir une disjonction entre le sujet de l'énonciation, le *je* narratorial auquel se rapporte le discours endophasique (« pensais-je »), et le sujet grammatical de l'énoncé, relié au verbe semi-auxiliaire *devoir* conjugué à la troisième personne. Le surgissement de la troisième personne dans un discours où le *je* a été jusque-là le protagoniste exclusif a de quoi surprendre. Elle nous indique incontestablement qu'à ce moment le narrateur n'est plus en train de réfléchir à sa propre démarche créatrice – comme il a été et sera encore le cas à d'autres endroits du *Temps retrouvé* – mais de reconnaître, ou d'imaginer, les principes devant guider l'exécution d'un autre livre, un livre extraordinaire, ambitieux dans son propos d'enfermer la vie, dont la réalisation échoirait non pas à lui mais à un écrivain imaginaire, projection fictive engendré par le discours.

disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13999> ou encore une « art poétique en règle » (J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 153).

Il s'avère alors que l'acte de reconnaissance que le narrateur accomplit à la fin du roman a pour objet non pas son propre livre, la création qu'il se sent en mesure d'entreprendre, mais l'image parfaite – réfléchie dans le miroir idéalisant tendu par la cascade de comparaisons – de l'œuvre qu'il voudrait faire et du créateur qu'il voudrait être, capable de mener à bien un projet de grande envergure (en témoigne le mot « offensive », mettant l'accent sur la longueur de l'entreprise), qui serait l'incarnation fidèle des découvertes éblouissantes de la matinée Guermantes. En mobilisant des équivalents qui évoquent des *technai*, telles que l'architecture ou la stratégie militaire, sources d'inspiration pour le travail de l'écrivain-constructeur, ou qui représentent le « labeur » de l'art à la fois comme une pratique très concrète, matérielle, une discipline (au double sens de matière à s'appropriier et de conduite rigoureuse à tenir) et un effort physique à fournir (en attestent l'emploi des termes *labeur, fatigue, supporter, régime*), les comparaisons « donnent une idée », ou plutôt expriment l'Idée de l'œuvre, qui s'ajuste et se précise au fur et à mesure, stimulée aussi par la démarche analogique. À ce propos, on aura noté que l'expression « emprunter des comparaisons » est employée par Proust dans un sens métapoétique ; la figure constitue ici, de façon on ne pourrait plus explicite, à la fois le miroir et le résultat de la reconnaissance d'un livre inouï, qui, comme tel, ne peut être décrit au moyen de la dénotation, car justement sa forme composite a été reconnue dans, et en partie inspirée par, d'autres formes et d'autres matières, qui l'informent et qu'elle contient. Les comparaisons rendent visible l'essence profonde d'un Livre absolu, sédimentée dans les multiples sillons qui se sont creusés chez le héros tout au long de son parcours, contenue en partie dans ses intuitions inconscientes, mais révélée aussi grâce à son apprentissage esthétique, comme l'attestent les références à l'église et aux manœuvres militaires, entités étroitement liées au vécu du héros et à la « matière de [son] expérience » (IV, TR, 477)²³⁸.

Cependant, les indices énonciatifs de distanciation relevés plus haut, ainsi que l'emploi des verbes *devoir* et *falloir* au conditionnel, marquent, outre une atténuation de la charge injonctive, une « surcharge d'hypothèse »²³⁹ et une réserve du narrateur par rapport à la réalisation effective du programme qu'il vient de détailler. Voilà alors qui suggère que la reconnaissance pleine et entière de l'œuvre à venir s'accompagne en même temps d'une reconnaissance ultérieure, plus douloureuse, qui se configure comme une admission, voire un aveu d'impuissance. En découvrant enfin l'essence de l'œuvre totale qui seule pourrait raconter une vie dans sa vérité, le narrateur s'avise du fait que l'ouvrage qu'il s'apprête à commencer ne pourra jamais égaler l'Absolu qu'il a reconnu, et veille donc à bien distinguer dans son discours l'œuvre préfigurée par les comparaisons de son propre projet encore en gestation. Cette séparation s'accroît dans la suite du passage, où le narrateur – en affirmant vouloir « revenir à [lui]-même » pour penser « plus modestement à [son] livre » – semble souligner implicitement le caractère digressif, hypothétique, de ce qui précède et que l'on avait considéré au prime abord comme son propre art poétique. Tout se passe alors comme si cette reconnaissance

²³⁸ Matière que nous retrouvons, de façon très ambiguë, dans le roman que l'on vient de lire ; nous renvoyons d'une part aux pages du *Côté de Guermantes* où les conversations de Doncières avec Saint-Loup et ses amis révèlent au protagoniste la dimension esthétique et palimpsestique des opérations militaires et des batailles (II, CG, 410-414), et d'autre part aux évocations des nombreuses églises qui constellent son itinéraire existentiel et spirituel (l'église de Combray, lieu embu d'histoire et doté de la quatrième dimension du Temps, I, CS, 60-61 ; l'église-meule de Saint-André-des-Champs, archétype du gothique français, I, CS, 149 ; l'église de Balbec, tour à tour objet de croyances et de déception et aussi la petite église de Carqueville aux mouvantes parois de lierre, II, JF, 75).

²³⁹ Voir M. Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 317.

éblouissante s'était produite à la faveur d'une rêverie, et qu'il fallait maintenant "redescendre sur terre" et se confronter à la réalité bien plus matérielle et humble de la tâche qui se profile devant le futur écrivain. C'est pourquoi la figure "réelle" de l'ouvrage que ce dernier, et non pas l'écrivain infallible, hélas inexistant, invoqué au début du passage, se dit en mesure d'entreprendre est à reconnaître moins en les modèles éminents de l'architecture ou de l'art militaire qu'en celui plus modeste de la couture :

Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise [...] je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] ; car épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. (IV, TR, 610)

Cette dernière comparaison thématise une conception artisanale, manuelle de l'acte de création, inspirée par l'humble travail de rapiécage que Françoise accomplit patiemment sur des dentelles usées et des vieux bouts d'étoffe, si semblables aux fragiles paperoles que le narrateur a accumulées et qu'il va à présent devoir « consolider » pour en conjurer la destruction. La mobilisation d'un modèle non seulement concret mais familier, relevant de l'entourage du futur créateur, indique que le mouvement de reconnaissance qui informe la méditation de celui-ci au sujet de l'œuvre à venir s'est infléchi de l'abstrait vers le concret, ou, plus exactement, d'un concret désactualisé et extradiégétique (l'essence idéale dégagée à travers les différents comparants de l'énumération) vers un concret actualisé et intradiégétique, soit les robes confectionnées par la vieille servante. Il nous semble que la mise en regard de deux repères présentés comme antithétiques, mais au fond complémentaires²⁴⁰, contribue à accentuer ultérieurement la césure entre l'œuvre du narrateur, qui ne sort pas de l'enclave fictionnelle, et ce Livre à venir idéal qui correspond, et ne correspond pas, à la *Recherche*²⁴¹, promis de par sa démesure à un au-delà de la fiction et de la vie ; le caractère intratextuel du dernier comparant (les robes de Françoise n'existent pas, sont elles-mêmes une invention de l'écrivain Proust et un produit du livre dont elles sont censées inspirer la construction), ainsi que l'insistance sur la simplicité et l'humilité de ce point de repère, en soulignent implicitement son infériorité, ou son être-second, par rapport au modèle illustre, mais trop ambitieux de la cathédrale.

Ainsi, le mouvement de reconnaissance de l'œuvre par le narrateur se bifurque de façon subtile, mais nette, en deux voies parallèles, débouchant chacune sur une figure différente de créateur et de création et opposant, au moins sur le plan discursif, un horizon de perfection idéale et inatteignable et un horizon plus

²⁴⁰ En réalité, la prétérition nous invite à douter de ces protestations d'humilité et montre aussi que les deux modèles coexistent sans s'élider dans l'esthétique de Proust. Le point d'intersection entre l'image de la cathédrale et celle de la robe est représenté, dans le roman, par les toilettes de Mme Swann, minutieusement ouvragées et parfaites dans leurs moindres détails, y compris ceux qui restent invisibles, comme les sculptures des portails gothiques, voir par exemple I, JF, 626-627 : « car s'il lui arrivait qu'ayant trop chaud, elle entrouvrit, ou même ôtât, tout à fait et me donnât à porter sa jaquette qu'elle avait cru garder fermée, je découvrais dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus [...] ; ou dans les manches de la jaquette pliée sur mon bras je voyais, je regardais longuement, par plaisir ou par amabilité, quelque détail exquis, une bande d'une teinte délicieuse, une satinette mauve habituellement cachée aux yeux de tous, mais aussi délicatement travaillée que les parties extérieures, comme ces sculptures gothiques d'une cathédrale dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche, mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage, un artiste n'eût obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours ».

²⁴¹ Nous avons expliqué ailleurs les raisons qui nous portent à affirmer que le livre esquissé par les comparaisons correspond et ne correspond pas à la *Recherche*, voir notre article « Les deux livres à venir », *Revue d'études proustiennes*, n. 6, 2017-2, p. 293-325.

proche et plus accessible. D'où l'émergence de deux modèles concurrents que – et c'est là toute l'ambivalence du passage – nous savons en réalité être subsumés par le roman proustien. L'un, celui de la cathédrale gothique, noble, voué à l'éternité et en même temps menacé par une ombre mélancolique, par le spectre de l'inachèvement qui hante tout projet destiné à s'accomplir et à se compléter dans le temps, hors du contrôle de son créateur²⁴², dessine donc l'ombre imposante du Livre absolu et perpétuellement « en point de fuite »²⁴³, que le narrateur, tout comme l'auteur réel, rêve et désespère de réaliser et dont les autres comparaisons dévoilent plus précisément l'essence multiforme et totale. De même, l'écrivain fictif qui fait son apparition fantomatique aux côtés du narrateur trouve son *alter ego* dans la figure de l'architecte, « doppio ideale, assediante, irraggiungibile »²⁴⁴ auquel Proust lui-même s'identifiait et qu'il voulait incarner aux yeux des récepteurs contemporains et futurs, comme l'attestent la posture de constructeur qu'il arbore souvent dans ses lettres, ainsi que ses protestations à propos de la charpente solide mais invisible de son roman²⁴⁵. L'autre modèle, les robes que Françoise assemble à partir de bouts d'étoffe différents et raccommode sans cesse au gré des changements de taille, en soustrayant ou en ajoutant de nouveaux morceaux, figure en revanche un chantier ouvert et un livre concret, qui évolue au jour le jour, fragment par fragment, suivant un plan d'ensemble qui ne cesse pourtant de se modifier et de s'agrandir (« épingleant ici un feuillet supplémentaire »), et demandant au futur écrivain un travail quotidien et artisanal qui le rapproche de sa vieille servante, couturière et cuisinière, repère terrain qui remplace, ou plutôt coexiste avec, le bâtisseur de cathédrales.

Les résonances évidentes avec la matière romanesque et les nombreux paratextes publics et intimes où Proust évoque les principes de son esthétique et sa méthode de travail indiquent assez clairement que les deux trajectoires tracées dans notre passage confluent vers un seul point de repère et une seule origine, soit la *Recherche* et son auteur. En ce sens-là, il n'est pas faux d'affirmer que dans les comparaisons de notre texte se reflète, en abyme, la silhouette du livre que Proust avait peu à peu, au prix de sacrifices et de renoncements, reconnu, le livre qu'il aurait souhaité faire et qu'il était bien en train de faire. Toutefois, le dédoublement énonciatif et l'introduction de deux instances concurrentes d'œuvre et d'artiste montrent également que ce processus graduel de reconnaissance, qui aboutit à la découverte de l'art et à l'affirmation de soi en tant que créateur, se fait sur le fond d'un hiatus mélancolique. La démarcation entre l'idéal littéraire et le résultat concret de l'écriture, et plus fondamentalement, entre tout produit du rêve et sa contrepartie réelle est ressentie comme incommensurable, la série de comparaisons laissant entrevoir l'essence d'un livre infini, totalisant, dont la réalisation devait paraître incertaine, et que l'auteur préfère pour cela dissocier de son entreprise d'écriture menée péniblement au jour le jour, et assumée dans la fiction par son protagoniste.

²⁴² Sur le caractère mélancolique du modèle de la cathédrale, voir les remarques d'E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, op. cit., p. 117-122.

²⁴³ A. Herschberg-Pierrot, art. cit.

²⁴⁴ E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, op. cit., p. 125.

²⁴⁵ Voir, à titre d'exemple, *Corr.*, t. XVIII, p. 383, t. XX, p. 231 et 641, t. XXI, p. 406. Il est emblématique, à ce propos, que, malgré ses réserves et sa modestie légendaire, Proust ne se montre jamais avec ses correspondants dans le rôle d'un couturier ou d'un cuisinier, à l'exception peut-être de la lettre qu'il envoya à Céline Cottin pour la féliciter de son bœuf mode (voir *ibid.*, t. IX, p. 139), autre comparant qui apparaît à la fin du roman pour figurer la composition d'une entité fictionnelle – église, jeune fille, sonate – à partir de fragments hétérogènes.

Cette fêlure, introduite d'ailleurs assez tardivement par Proust, sans doute pendant la mise au net du manuscrit du *Temps retrouvé*²⁴⁶, méritait d'être soulignée – ne serait-ce qu'en raison des ambiguïtés et des doutes qu'elle soulève dans l'interprétation de la coïncidence entre le livre du narrateur et la *Recherche* – mais elle n'infirme pas pour autant la valeur exemplaire de ce texte pour la problématique qui nous occupe ici. Si l'on reste dans le cadre de la fiction, on admettra que notre extrait scelle le couronnement du parcours d'apprentissage du héros, qui culmine avec la reconnaissance de sa vocation et de la littérature. En définissant les principes de ce qui, malgré les ambiguïtés énonciatives et la validité très restreinte du programme (il ne s'applique en effet qu'à une seule œuvre, incarnation unique et inimitable de l'esthétique qu'elle expose), constitue un morceau d'art poétique, le protagoniste se reconnaît enfin comme créateur à part entière, ayant vaincu le spectre de la stérilité et de l'idolâtrie. Mais l'aspect le plus important pour nous est qu'il atteint l'essence de sa tâche et de l'œuvre littéraire par le truchement des analogies, soit en se situant par rapport – et dans la lignée – de modèles et de pratiques différentes et en affermissant sa propre conception de l'art grâce au détour fécond par ce qui est autre, et qui se révèle pourtant intimement semblable, ce qui ne fait que confirmer le triple lien entre la vision créatrice, la reconnaissance et la figure de la comparaison.

Dans le parcours conduit jusqu'ici, nous avons abordé la problématique de la reconnaissance en adoptant une perspective interne à l'œuvre et à l'esthétique proustiennes. L'analyse préliminaire des scènes romanesques d'*anagnorisis*, ainsi que la distinction entre réognition et reconnaissance, dégagée en relisant l'épisode du « bal de têtes », ou encore l'étude des réminiscences involontaires, qui induisent la reconnaissance d'une portion inédite de passé, ignorée car jamais vécue à son niveau essentiel, ont été autant de stations intermédiaires qui nous ont permis d'atteindre le cœur de notre argumentation et notre but. Nous espérons avoir montré que la notion de vision, entendue comme la façon particulière que l'artiste a de concevoir le monde, qualitativement différente car résultant du rapport sensible qu'il entretient avec lui, correspond chez Proust à un acte de reconnaissance exercé sur le sentir originaire du sujet, lui permettant de recouvrer l'essence de soi et des choses, qui échappe à la perception immédiate. Cette reconnaissance s'achève en un geste expressif, soit en la création d'un style, et d'une œuvre, où la comparaison, pièce maîtresse des figures d'analogie chez notre auteur, constitue l'équivalent spirituel et langagier qui récrée l'impression ressentie. Or, du moment que Proust conçoit le style comme la figure matérielle de sa vision, comme un moyen pour extérioriser et rendre communicable un univers intérieur et subjectif, sans cela inaccessible²⁴⁷, cela nous autorise, en guise de conclusion, à opérer un saut de l'autre côté de la fiction et à tenter une transposition du mécanisme de reconnaissance de l'auteur au lecteur. On peut envisager, en effet, que les innombrables comparaisons qui actualisent, et émanent en même temps de l'acte de reconnaissance accompli par l'écrivain-

²⁴⁶ Dans les brouillons du cahier 57, aucune séparation n'intervient entre le sujet qui énonce son intention programmatique et celui qui va mettre en œuvre les principes de l'art poétique indiqués par les comparants, ce qui renforce l'hypothèse que Proust ait senti le besoin d'introduire une précaution oratoire au moment, ou à la suite, des grands remaniements entrepris pendant la guerre. La mise au net du manuscrit du *Temps retrouvé* date en effet de 1917-1918. Voir IV, TR, *Esquisse LIX*, p. 940.

²⁴⁷ Voir IV, TR, 474 : « Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini [...] ».

traducteur à même ses impressions, déclenchent, à rebours, le même mouvement cognitif chez le lecteur qui s'avance dans le roman et entre peu à peu en contact avec la « patrie intérieure » (III, *PR*, 761) de l'artiste.

En reprenant à son compte les analyses de Northrop Frye, Terence Cave affirme dans son ouvrage que l'« *anagnorisis* is a structural feature producing an effet outside the fiction »²⁴⁸. Cet effet, qui, d'une manière générale, découle de la portée épistémique du dispositif, affectant, comme nous l'avons souligné au début, l'organisation du savoir et l'architecture conceptuelle des lecteurs/spectateurs, se manifeste dans le cas du lecteur de Proust sur deux plans superposés, la reconnaissance étant le levier d'une meilleure compréhension de soi et du monde, ainsi que pour la création. Nous avons soutenu précédemment que la fonction explicative attribuée d'ordinaire par la tradition rhétorique à la figure de la comparaison excède chez Proust le plan purement didactique et se charge en revanche d'une valeur métaphysique. Du point de vue du sujet créateur, expliquer à travers une image signifie en effet dérouler le sens du signe sensible qui s'offre à son appréhension, extraire d'une forme extérieure, au moyen d'un équivalent, la figure intérieure que cette forme contient repliée en elle et qui lui est apparue par le truchement de ses impressions.

Cependant, l'explication consiste aussi, et par le même coup, en une expérience de partage ; expliquer revient à rendre visible et compréhensible ce sens que l'écrivain a reconnu dans son travail introspectif, mais qui n'existe qu'une fois matérialisé dans une expression, incorporé dans une figure qui le fait affleurer à la lumière et qui doit permettre aux autres de reconnaître l'idée que l'artiste a péniblement soustraite à l'obscurité. Ainsi, le lecteur qui lit une comparaison s'engage à son tour dans un parcours de reconnaissance, en procédant pourtant de l'aval vers l'amont, soit de l'objet verbal à la pensée dont il est l'incarnation. Il se voit d'abord confronté à un comparant qui, nous l'avons vu dans les nombreux exemples analysés, peut faire appel à des connaissances d'univers, évoquer des expériences individuelles ou des phénomènes généraux, relevant de la condition humaine (nous avons montré que le sentiment de communion est induit souvent par des artifices énonciatifs tels que le *nous* d'inclusion ou la structure de l'exophore mémorielle), ou bien mobiliser des références culturelles plus ou moins pointues ; dans tous les cas, le repère introduit par *comme* sollicite des contenus et des représentations mentales que le lecteur met en rapport avec le bloc d'images et de concepts associés au comparé, objet connu ou inconnu de l'investissement herméneutique. Ainsi, ce qui constitue de l'invécu pour le héros (des perceptions inanalysées) est re-vécu et compris par le narrateur, qui fait appel au vécu du lecteur afin de faciliter la compréhension de sa pensée et la transmission de ce qu'il a reconnu.

Cette confrontation, et l'évaluation intellectuelle, par le raisonnement, de la relation instaurée entre les termes de la comparaison correspondent alors à un acte de reconnaissance. En reconstruisant le rapport exprimé par la figure, et en constatant sa pertinence et sa justesse à l'aune de sa propre expérience (j'ai vécu/connu ceci), le lecteur reconnaît et recrée en lui la « réalité immanente à [ses] impressions et plus durable »²⁴⁹ que l'écrivain a atteint grâce à son effort d'approfondissement et qu'il a rendu visible à travers l'image. Or, puisque le miracle et, si l'on veut, le paradoxe de l'art, tel que le conçoit Proust, est à la fois d'incarner et de transcender

²⁴⁸ « Un trait structural qui produit un effet en dehors de la fiction », T. Cave, *Recognitions : a study in poetics*, *op. cit.*, p. 194.

²⁴⁹ Cahier XIV, f. 3r°.

la subjectivité dont il émane²⁵⁰, la compréhension du rapport métaphorique reconnu par l'écrivain entre deux entités disjointes du monde entraîne simultanément une reconnaissance ultérieure chez le lecteur. En donnant à voir un phénomène particulier par le biais d'une autre forme et à travers le filtre d'une sensibilité différente, la comparaison permet au lecteur de re-connaître l'objet dont il est question, c'est-à-dire de le connaître à nouveau et autrement, en tant qu'entité non pas isolée mais prise dans une trame de relations perméables et mouvantes. C'est donc notamment pour cette raison que la reconnaissance inscrite au cœur de l'esthétique et du style proustien a des répercussions en dehors de la fiction : le fait de voir un objet, connu ou inconnu, par les yeux d'un autre, et de découvrir de la sorte le rapport inédit et vrai qui le lie à une autre entité, modifie inévitablement notre savoir et les représentations antérieures que nous avons de tel objet, et nous amène à reconfigurer notre arsenal de concepts préconstruits. Le passage de l'ignorance à la connaissance théorisé par Aristote se produit donc aussi chez le lecteur de Proust, qui n'ignore plus, une fois le livre refermé, une loi fondamentale du réel, soit sa capacité constitutive à être autre : la mer peut abriter une essence terrienne, une église peut être aussi un rosier fleurissant ou une meule dorée. La comparaison découvre ainsi, à l'écrivain qui l'élabore et au lecteur qui la reçoit, une facette inconnue du comparé et, conjointement, la puissance de transformation, l'altérité intrinsèques à un réel que, par habitude et par convention, l'on considère comme étant constitué par une foule d'entités séparées et incompatibles. La « joie du réel retrouvé » se transmet alors de l'auteur à son lecteur, et la jubilation, le plaisir à la fois intellectuel et poétique que l'on éprouve face à cette double reconnaissance se résume dans la formule barthésienne du « c'est ça »²⁵¹, qui synthétise parfaitement la stupeur, mi incrédule, mi admirative du lecteur face à la découverte, et, comme le décrit très bien Marielle Macé, « le plaisir de l'adéquation avec ce qui est radicalement autre, la magie de la compréhension, de la rencontre et de l'appropriation instantanée »²⁵².

Il nous semble donc que l'acte de reconnaissance qui structure en profondeur la démarche de création de Proust s'étend aussi à l'expérience de lecture de la *Recherche* ; outre que par ses propos théoriques et par l'ambition de raconter la Vie au prisme d'une vie, nous croyons que c'est avant tout par son style et par ses comparaisons, qui actualisent dans le texte la dynamique de reconnaissance et enclenchent un va-et-vient dialectique entre l'univers de l'auteur et l'univers des lecteurs, que l'œuvre proustienne incite ces derniers à se tourner vers leur for intérieur et à devenir, comme le souhaite le narrateur à la fin du roman, « les propres lecteurs d'eux-mêmes » (IV, TR, 610). Lire et interpréter une comparaison, saisir le rapport d'analogie que l'écrivain, de son côté, a reconnu entre deux entités hétérogènes, et en évaluer enfin la pertinence, revient en effet à réaliser « la reconnaissance en soi-même [...] de ce que dit le livre », preuve irrécusable, selon Proust « de la vérité de celui-ci » (IV, TR, 490), ainsi que de la portée universelle de son contenu, puisé au sein du subjectif et en même temps le dépassant. L'activité de lecture comporte donc une confrontation incessante de sa propre expérience avec l'expérience individuelle de l'auteur et c'est en vertu cet échange intersubjectif, qui

²⁵⁰ L'œuvre d'un artiste « nous fait sortir de nous » et ouvre une brèche sur « ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre » (IV, TR, 474).

²⁵¹ *Le Plaisir du texte* se termine en effet par un « c'est ça, c'est exactement ça » triomphal, qui condense admirablement l'effet de l'expérience de lecture.

²⁵² M. Macé, « "C'est ça !" ». Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes », article accessible depuis le site http://www.fabula.org/atelier.php?C%27est_%26ccedil%3Ba.

devrait aboutir à une identification empathique du lecteur avec la pensée de l'écrivain²⁵³, à une reconnaissance de la validité de ce qui est raconté, que le livre peut fonctionner comme un miroir en les mains de son lecteur, tourné à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur, vers le réel et vers lui-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 » (*loc. cit.*). Le livre représente alors pour son lecteur le plus puissant et le plus précieux adjuvant pour accomplir la reconnaissance (soit une nouvelle connaissance) de soi, le moyen pour « restructurer, grâce à l'expérience puisée dans le texte, l'expérience de sa propre vie »²⁵⁴ et pour la voir surtout sous un angle inédit, à la faveur des verres grossissants que lui tend l'écrivain et qui lui révèlent les caractères du « livre intérieur des signes inconnus » qui s'est écrit, à son insu, au cours de son existence. Par conséquent, loin de se réduire à un loisir, à une volupté passive et à une simple « réception » d'un contenu qui nous est transmis, et que nous recueillons sans efforts, l'acte de lecture est considéré par Proust comme une activité productrice de l'esprit, un processus actif de reconnaissance et d'exploration consciente de nous-mêmes²⁵⁵ et de notre rapport au monde, personnel mais qui peut être éclairci par l'aventure spirituelle d'un autre, quintessenciée dans son travail artistique.

Ainsi, la possibilité, indiquée en toutes lettres par le narrateur proustien, d'interpréter le livre et l'activité de lecture en tant qu'instruments et lieux d'une double reconnaissance – la reconnaissance/légitimation de la valeur heuristique de l'œuvre à travers la coïncidence entre la pensée de son auteur et l'expérience personnelle du lecteur et, conjointement, la reconnaissance de soi et du réel de la part de ce dernier grâce au miroir révélateur du livre – confirment clairement le rôle maïeutique et incitateur que Proust avait attribué à la lecture dans sa préface à *Sésame et les Lys* de Ruskin, et qu'il réaffirme également, sous forme romanesque, dans la *Recherche*²⁵⁶. Puisqu'elle nous met en contact avec la vision d'un autre artiste, et qu'elle nous permet de « contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre » (EA, 176), la lecture allume en nous l'étincelle de la création et constitue de la sorte une étape fondamentale, mais toujours intermédiaire, un seuil sur la voie de l'écriture, un moyen précieux pour advenir à nous-mêmes et pour atteindre une fin bien plus élevée²⁵⁷. En nous initiant à une nouvelle façon de voir les choses et nous-mêmes, les

²⁵³ G. Poulet a forgé à propos de Proust la notion de « lecture identificatrice », voir « Une critique d'identification » dans Id. (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1968, p. 24.

²⁵⁴ I. Crosman-Wimmers, « Thématique et poétique de la lecture romanesque », dans *Communications*, n. 47, 1988, p.

²⁵⁵ Ce va-et-vient entre notre pensée et celle de l'auteur qui se produisent au cours de la lecture avait été ressenti par Proust dès sa jeunesse et décrit dans une lettre à son professeur Darlu : « Quand je lis un poème de Lecomte (sic) de Lisle, tandis que j'y goûte les voluptés infinies d'autrefois, l'autre moi me considère, s'amuse à considérer les causes de mon plaisir, les voit dans un certain rapport entre moi et l'œuvre, par là détruit la certitude de la beauté propre de l'œuvre, surtout imagine immédiatement des conditions de beauté opposées, tue enfin presque mon plaisir. » *Corr.*, t. I, p. 122.

²⁵⁶ Dans son enfance le héros ne croit à la valeur littéraire de ses propres idées que s'il les retrouve exprimées en des termes semblables chez Bergotte, donc s'il reconnaît une coïncidence inespérée entre sa pensée et celle de l'écrivain, ce qui confirme indirectement son talent le légitime en tant qu'aspirant littéraire ; voir I, CS, 95. Pascal Alain Ifri termine son ouvrage sur le narrataire chez Proust (*Proust et son narrataire, op. cit.*) en remarquant que le sujet le plus général de cette œuvre pourrait être un apprentissage de la lecture.

²⁵⁷ Comme le résume Adam Watt, « reading is a means to an end, but an imperfect one ; the goal is to write and if one is capable of the transformative task required to create a literary work of art, the time must come when reading, the act that reveals both truths and its own fallibility, is abjured in favor of writing [...] » (« la lecture est un moyen en vue d'une fin, mais c'est un moyen imparfait ; le but est l'écriture et si l'on est en mesure d'accomplir la tâche transformatrice demandée pour créer une œuvre d'art littéraire, le temps viendra où la lecture, l'acte qui révèle à la fois des vérités et leur faillibilité, sera renié en faveur de l'écriture », nous traduisons) A. Watt, *Reading in Proust's À la recherche du temps perdu, op. cit.*, p. 137.

comparaisons de Proust produisent en nous le même effet et le même désir que chez le héros/lecteur celles de Bergotte, parce qu'elles expriment la beauté cachée de toutes choses en faisant « saillir ce qu'elles ont de particulier », « ce vrai dessin d'elles que nos pensées confuses n'apercevaient pas » (II, JF, *Esquisse LVII*, p. 976)²⁵⁸. Nous sommes donc soumis, comme le protagoniste du roman, à un apprentissage et investis d'une responsabilité considérable : la joie de la reconnaissance que les comparaisons nous procurent n'est pas seulement un assouvissement, une conclusion ; elle doit être interprétée comme une incitation à nous engager sur le même chemin, à accomplir à notre tour, réconfortés par l'exemple heureux du narrateur, un effort de vision, pour pouvoir enfin nous re-connaître dans et par un acte créateur où se dévoile la « vérité profonde, cachée, qu'on sent en soi-même, qu'on n'a pas toujours la force de délivrer, qu'il faut recréer peu à peu ».²⁵⁹

²⁵⁸ « J'aurais voulu lui dire “Voyez comme j'aime les aubépines, voyez de quel transport je suis saisi devant elles, mais cette beauté qui m'enchante, en quoi consiste-t-elle ?” C'est avec une image, avec une comparaison qui eût fait saillir ce qu'elles ont de particulier que Bergotte me l'eût montré » *loc. cit.*

²⁵⁹ Cahier 58, f. 2r°-6r°.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Variations d'optique : microscope et grand-angle

Dans sa réponse à l'enquête lancée en 1922 par *Les Annales politiques et littéraires* sur la distinction entre le roman d'aventures et le roman d'analyse, Proust s'exprime en ces termes bien connus :

L'expression roman d'analyse ne me plaît pas beaucoup. Elle a pris le sens d'étude au microscope, mot qui lui-même est faussé dans la langue commune, les infiniment petits n'étant pas du tout – la médecine le montre – dénués d'importance. Pour ma part, mon instrument de travail est plutôt le télescope que le microscope. (EA, 640)

Après avoir arboré, aussi bien dans l'espace paratextuel de la correspondance qu'en abyme dans son œuvre, la posture très sérieuse de l'écrivain-architecte, s'acharnant à donner à son livre la forme solide et durable, quoiqu'inévitablement inachevée, d'une cathédrale ; après avoir conféré tour à tour à son *alter ego* fictionnel la faculté d'abstraction d'un géomètre, l'acuité de diagnostic d'un chirurgien ou la versatilité d'un traducteur¹, Proust nous livrerait-il, au seuil de la mort, un dernier portrait de l'artiste en biologiste ou en astronome ? Cette métaphore technique, très présente à l'esprit de l'écrivain dans la dernière période de sa vie², fait subrepticement écho à un passage autoréflexif du *Temps retrouvé*, où elle est employée par le narrateur pour rendre compte, dans une prolepse externe, de l'incompréhension dont ont souffert ses premières esquisses :

Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope", quand je m'étais au contraire servi du télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une très grande distance, et qui étaient chacune un monde. (IV, TR, 618)

La concurrence que Proust instaure dans cette métaphore entre les deux instruments optiques n'en est pas vraiment une. Loin de se figer en antinomie rigide, l'opposition entre les deux outils, représentant de manière paradigmatique l'un une approche à rejeter, l'autre une démarche à promouvoir, doit être interprétée plutôt dans le sens d'une alternance dialectique, d'une collaboration. De même que le style est une affaire aussi bien de technique que de vision, Proust se sert dans son entreprise créatrice *et* du microscope, *et* du télescope. Non seulement le détail insignifiant, « toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé » (EA, 417), n'est pas négligé, mais il fait l'objet d'une poétique de valorisation qui contribue à rapprocher certains passages du roman du genre héroïcomique. Des entités minuscules et triviales (un gâteau, une serviette, un pavé inégal, des clochers) se trouvent celer la signification philosophique infinie que le héros recherche ardemment au début de son parcours, et deviennent le vecteur insoupçonné de la vocation artistique. Par le filtre des verres déformants du microscope de la croyance, le héros retranche d'une ville, d'une personne ou d'une œuvre un fragment précieux, qui assume un relief subjectif et se détache du tout, ou, plus exactement, finit par s'identifier avec le tout ; et c'est encore le détail clinique, dénué d'importance si on le prend isolément, qui se tourne chez Proust en symptôme social ou psychologique, susceptible de renvoyer à quelque chose qui

¹ Pour toutes ces incarnations métaphoriques du narrateur, voir respectivement IV, TR, 296, 297, 469.

² Voir sa lettre de mars 1922 à Camille Vettard, où il parle d'un « télescope braqué sur le temps », *Corr.*, t. XXI, p. 77.

le dépasse, dès que l'observateur parvient à inscrire cet infiniment petit dans une structure répétitive qui relève de l'infiniment grand, et qui n'apparaît, à cause de son éloignement, qu'en empruntant le télescope. Ce dernier révèle donc le statut du particulier agrandi par le microscope au sein d'une totalité qui l'excède, et qu'il contribue néanmoins à constituer.

Il ne faut donc pas se laisser fourvoyer par l'antithèse que l'écrivain construit dans le but de faire valoir, contre les accusations de dilettantisme et contre l'image du « fouilleur de détails » (IV, TR, 618), son ambition de « législateur » préoccupé de vérités générales, ainsi que la portée philosophique de son œuvre. À bien y réfléchir, l'opposition apparaît captieuse, dans la mesure où le microscope et le télescope fonctionnent de la même façon, et poursuivent une même finalité, soit l'agrandissement d'un objet trop petit pour être vu à l'œil nu. Ce qui change n'est pas la dimension, et donc l'importance de la chose observée, mais la distance qui nous sépare d'elle ; le microscope grossit un élément qui, tout en étant sous nos yeux, reste invisible car minuscule, alors que le télescope rapproche, et fait entrer dans notre champ de vision, ce qui est pareillement petit car situé trop loin, à une distance spatiale et temporelle sidérale. Le changement d'instrument optique thématise donc la variation de distance entre le sujet et son objet, l'effort conjoint de Proust d'explorer le monde qui se cache dans chaque détail (dans chaque impression) et de le mettre en même temps en rapport avec d'autres mondes semblables et différents, très éloignés en apparence mais qui, une fois mis en série, saisis dans un panorama plus vaste, dessinent des lois générales, une architecture d'ensemble, et confèrent au détail de départ une nouvelle signification.

Nous nous sommes arrêtée sur cette célèbre métaphore optique de Proust car la modulation dialectique entre le microscope et le télescope, entre une mise au point restituant avec netteté les contours d'entités minuscules, et une observation plus ample, dévoilant de nouveaux aspects de l'objet au fur et à mesure que s'étend la profondeur de champ, nous semble retracer la démarche adoptée dans la présente étude. En considérant avec recul le parcours entrepris au sein de l'univers peu exploré – si l'on excepte quelques rares articles – de la comparaison proustienne, nous nous avisons qu'à chaque étape de notre étude il a été nécessaire d'opérer un ajustement de la distance séparant notre regard et notre objet d'analyse. En effet, face à une œuvre qui se construit dans l'oscillation entre le proche et le lointain, et réalise, y compris dans son style, la jonction du détail microscopique et de l'essence générale, nous étions contrainte d'utiliser alternativement d'un microscope, ou d'un objectif zoom, pour rétrécir le focus sur les infiniment petits de l'écriture – dans notre cas, les caractéristiques formelles et le fonctionnement de la comparaison – et d'un objectif télescopique, d'un grand angle augmentant la portée de notre observation et nous permettant d'apprécier le sens des détails et le rôle que les petits mondes découverts grâce à l'analyse des comparaisons assument dans le panorama plus vaste de l'esthétique proustienne.

L'adoption d'un regard à double foyer, corrigeant tour à tour l'étroitesse d'une vision trop rapprochée et l'approximation de la vision de loin, est à notre avis indispensable pour toute étude stylistique qui aspire à sortir de l'ornière de la collecte pointilliste d'occurrences de tel ou tel phénomène textuel, et à combattre le préjugé qui fait des stylisticiens, comme du narrateur proustien, des amateurs de minuties. La variation de perspective s'est donc imposée dès le début de notre travail, au moment d'en établir les préalables méthodologiques et d'acquiescer les instruments nécessaires pour mieux cerner un objet aussi notoire (la

comparaison est un acte cognitif primordial de notre esprit, dont tout un chacun pourrait donner une définition), que méconnu dans son mécanisme linguistique profond et dans ses enjeux stylistiques. Le rétrécissement du cadre autour de la forme linguistique nous a permis de comprendre que, pour donner lieu à une figure, soit à un agencement saillant des matériaux fournis par la langue (en l'occurrence, le comparé, le comparant, l'opérateur de liaison et le motif), et qui excède le degré zéro représenté par les rapprochements de type quantitatif ou qualitatif, la comparaison doit se fonder autant sur la ressemblance que sur la différence. Le nœud du *comme*, dont nous avons cerné la polysémie et le polymorphisme, affirme l'identité dérivant du partage d'un ou plusieurs traits communs, cependant qu'il préserve l'écart irréductible subsistant entre deux entités dissymétriques du point de vue référentiel et issues de deux isotopies hétérogènes. Le postulat d'une analogie dégagée au sein de « ces mystérieuses différences d'où dérive la beauté » (III, PR, 630), ainsi que le conflit logico-référentiel et sémantique qui résulte du télescopage de deux termes d'ordinaire éloignés, sont donc inscrits dans la structure linguistique de la comparaison figurative et sont à l'origine de l'effet d'image, du choc fécond des représentations auquel nous confrontent les innombrables rapprochements de la *Recherche*.

Toutefois, si cette première observation au microscope nous a fourni des critères sûrs pour départager, dans le *mare magnum* des structures comparatives introduites par *comme*, les comparaisons figuratives des occurrences non significatives, il nous est apparu d'emblée que notre impression spontanée d'un usage tout à fait singulier des comparaisons chez Proust ne pouvait être étayée à travers l'apport du seul prisme linguistique. Nous avons ainsi élargi notre champ de vision vers l'art rhétorique et braqué notre objectif grand-angle sur deux mille ans de représentations, de valeurs et d'effets de sens associés à notre figure. Nous avons constaté que la comparaison est convoquée, en règle générale, pour répondre au besoin d'illustration de l'inconnu par le connu, de l'abstrait par le concret ; en conjuguant le déploiement analytique, l'explication (taxée par ses détracteurs de redondance) à la notation poétique, le procédé s'acquitte de la fonction ornementale dévolue à toutes les figures de style et contribue à l'embellissement du discours, à l'expression vive, frappante mais juste des référents. En ce qui concerne la relation controversée entre la comparaison et la métaphore, du panorama diachronique brossé dans la première partie de notre travail ont émergé deux tendances nettes. D'une part, le traitement de la comparaison est étroitement lié, pour ne pas dire dépendant, de la réflexion sur la métaphore ; aucun traité ou précis de rhétorique n'aborde la première en tant que procédé autonome, sans l'inclure dans la sphère de la seconde, comme l'atteste la célèbre, et mal comprise, définition de Quintilien, qui fait de la métaphore une comparaison abrégée. Suivant les époques et les traités, les deux figures apparaissent tantôt couplées dans une perspective intégrative (c'est notamment la vision d'Aristote, qui les considère comme deux modes de verbalisation distincts d'une même intellection analogique), tantôt dissociées, réparties en deux classes différentes en fonction de leur nature tropique ou non-tropique, même si, dans les taxinomies des manuels contemporains, on met plutôt en valeur la solidarité et la continuité de deux procédés dont le fonctionnement repose pareillement sur l'analogie. D'autre part, et par-delà la perspective distinctive ou associative promue au cours des siècles, la relation des deux figures a été lestée d'un préjugé hiérarchique, responsable d'un poncif bien enraciné dans la pensée commune. Au vu de sa structure déployée et de sa tendance conséquente à l'explicitation analytique des rapports analogiques, la comparaison essuie, depuis Aristote, des reproches de lourdeur explicative et se voit réduite par conséquent à un rôle ancillaire, dans une

position d'infériorité par rapport à son illustre et éclatante consœur. Ce discrédit de la comparaison, et l'exaltation parallèle de la métaphore, court encore en arrière-plan dans les théorisations des linguistes contemporains, vers lesquelles nous nous sommes tournée afin de vérifier si l'affinité entre les deux figures, qui affleure, malgré les distinctions, du panorama rhétorique, et que nous remarquons parallèlement chez Proust, trouvait confirmation dans les analyses de la métaphore en tant que processus linguistique et cognitif. Or, tout en rejetant la distinction entre tropes et non-tropes, la plupart des approches linguistiques contemporaines récusent l'idée d'une parenté entre les deux procédés et proposent de distinguer la comparaison de la métaphore, en mettant l'accent sur les différences fondamentales qu'on relève au niveau des mécanismes logiques, sémantiques et génératifs et qui découlent de leurs structures formelles respectives, notamment de la présence ou de l'absence d'un marquage explicite.

La vision d'ensemble obtenue en faisant varier l'ampleur du cadrage et la portée de l'objectif nous a ainsi permis de mesurer la complexité de l'objet comparaison, en nous confrontant à des représentations à la fois stables et contradictoires, qui ont paru d'abord creuser davantage l'étrange hiatus menaçant la cohérence du discours esthétique de Proust. Néanmoins, il a suffi d'une relecture attentive de la dissertation d'esthétique du *Temps retrouvé* pour s'aviser que la contradiction qui nous avait frappée initialement entre l'éloge doctrinaire de la métaphore et l'omniprésence de la comparaison dans l'écriture de Proust n'est telle que si l'on adopte les postulats distinctifs des linguistes et que l'on entérine le préjugé d'une faiblesse constitutive de la comparaison. Si l'on pose au contraire sur le texte proustien un regard délesté du poids des théories et des idées reçues, on constate que la concurrence, admise de tout temps, entre les deux procédés n'existe pas chez Proust, pour la simple et bonne raison que le signifiant « métaphore », dont l'écrivain use assez librement, subsume en réalité deux signifiés. D'une part, il désigne un objet théorique, le principe de *translatio* sous-tendant un réel et un moi foncièrement dynamiques, dont l'essence réside précisément dans l'empiètement analogique, dans la possibilité, pour chaque chose, d'être autre, de se révéler dans et par l'échange que captent les impressions sensibles du sujet. D'autre part, le terme métaphore qualifie l'objet verbal que l'écrivain forge pour traduire en langage cette substance métaphorique, le *translatum* qui l'exprime et qui peut coïncider, stylistiquement, avec les différentes figures d'analogie répertoriées par la rhétorique (comparaison, métaphore, hypallage). Aussi avons-nous posé comme préalable à l'étude ponctuelle des cas l'idée que, au niveau des procédés de style, la distinction théorique entre métaphore et comparaison est inopérante dans la pensée de Proust, non pas parce que la seconde manque d'autonomie, ou qu'elle soit destinée à demeurer dans l'ombre imposante de la première, mais parce qu'elles constituent les deux faces formellement différentes, indépendantes et pour cela non interchangeable, d'une même médaille analogique, deux espèces textuelles d'un même genre, à savoir de cette métaphore « qui seule peut donner une sorte d'éternité au style » (EA, 586). Aux partis pris distinctifs et dévalorisants des linguistes et des rhétoriciens, l'écrivain répond alors en pratiquant une continuité, une contamination qui se reflète aussi bien dans son usage flottant de la terminologie rhétorique que dans la trame de l'écriture, où les deux figures sont souvent imbriquées, dans une synergie où l'une annonce ou vient parfaire et consolider le réseau isotopique tissé par l'autre.

À l'issue de cette partie méthodologique se profile donc nettement une première originalité proustienne : le feuilletage idiolectal interne au terme « métaphore », incluant un principe ontologique, un mode pré-

langagier d'appréhension du monde, et sa réalisation scripturale au moyen de la comparaison, produit une démarcation claire, pour ne pas dire une fracture, entre l'ensemble de représentations et de valeurs (négatives) véhiculées par la tradition linguistico-rhétorique, et la conception de la figure que nous renvoie en miroir l'écriture de Proust. Mais qu'en est-il des effets de sens et des fonctions propres aux multiples actualisations de la comparaison en *comme* dans la *Recherche* ? Qu'est-ce, en définitive, que la comparaison pour Proust ? Et encore : l'intégration massive de cette figure à l'esthétique proustienne, avec son bagage de visées et de déterminations stylistiques, se ferait-elle sur le mode d'un accord, d'une rupture ou plutôt d'un renouvellement ? Voilà les pistes de réflexion qui ont guidé notre investigation au microscope des quelque deux-cent soixante-dix exemples retenus sur un ensemble d'environ deux-milles occurrences recensées dans le corpus proustien. Au-delà des tendances et des idiosyncrasies émergeant des dix catégories qui structurent notre cartographie, ces chiffres si considérables permettent d'avancer un constat peut-être simple, mais non anodin : avant même de constituer un outil expressif et un procédé de fabrication d'images à la disposition de l'écrivain, la comparaison est, plus fondamentalement, un trait congénital de l'homme Proust, une posture cognitive, la forme naturelle que son esprit adopte pour entrer en contact avec le réel. Le philosophe caricaturé au début de *La Prisonnière*, qui jubile à chaque fois qu'il découvre une analogie³, ou encore, pour faire écho à l'ouvrage de Philippe Chardin, « le petit personnage qui compare » et ne saisit la vérité profonde d'une chose qu'en la mettant en regard avec une autre, c'est bien Marcel Proust. Et la versatilité de ce prisme comparatif révélateur que l'écrivain interpose, tel un verre de lanterne magique, entre le réel et lui se reflète dans la variété de formes et de réalisations qu'assume la figure sous sa plume, variété que l'on apprécie mieux si l'on quitte les sentiers battus du classement thématique, focalisé uniquement sur les champs lexicaux d'appartenance des comparants, et si l'on privilégie des critères de nature morphosyntaxique, qui permettent de décrire la facture et le statut de chaque terme (entité ponctuelle ou situation globale), et de mettre en avant la nature foncièrement interactionnelle de la comparaison.

Nous avons ainsi établi une première macro-distinction entre les comparaisons substantives, qui mettent en relation deux constituants nominaux, représentant des entités ponctuelles, et les comparaisons phrastiques, où le rapport se joue entre deux scènes plus amples, actualisées au moyen d'une phrase complète ou de structures sous-phrastiques. Pour ce qui est des premières, le déplacement de l'attention sur leur structure formelle ouvre une perspective inédite sur la comparaison et jette surtout un nouvel éclairage sur sa relation à la métaphore. En examinant la nature des liens sémantico-syntaxiques qu'entretiennent les deux constituants et le motif verbal ou adjectival en facteur commun, on découvre que le *continuum* entre comparaison et métaphore, nié par nombre de linguistes et perçu spontanément par Proust, est déjà inscrit au niveau de la forme linguistique du rapprochement, dans la mesure où celui-ci se construit souvent autour d'une métaphore qui se noue entre le comparé et/ou le comparant, et le motif. De ce fait, n'en déplaise à l'orthodoxie rhétorique, il s'avère que la comparaison, dans sa structure même, peut bel et bien être métaphorique. Mais ce n'est pas là une spécificité proustienne ; les coups de force stylistiques que notre auteur opère sur les comparaisons substantives sont à rechercher ailleurs et concernent notamment la forme des termes nominaux. Bien que leur structure respecte toujours la formulation canonique *A est (X) comme B*, le déséquilibre flagrant qui affecte les

³ Voir III, PR, 522.

proportions respectives du comparé et du comparant – ce dernier faisant l’objet d’une amplification obtenue à travers les mêmes techniques de duplication et d’expansion que Proust met en œuvre à l’échelle de la phrase aussi bien que de la construction du roman – signalent la propension de l’écrivain à faire éclater les limites conventionnelles du prototype et à l’infléchir vers des réalisations plus développées, rejoignant finalement le type phrastique. Outre que ramifié et hypertrophique, le comparant apparaît aussi, malgré son caractère extradiégétique et désactualisé, pris dans un entrelacs de liens micro- et macrocontextuels ; non seulement il est intégré à la trame métaphorique de la phrase qui l’accueille (en témoignent les effets de surdétermination qui renforcent et légitiment l’isotopie dominante), mais il s’ancre aussi dans le contexte plus large du roman, lorsque son rôle premier de (re)description du comparé se double d’une fonction d’allusion ou d’anticipation de certains éléments de la diégèse (personnages ou moments de l’intrigue), ou bien cache une valeur autoréflexive.

Il est certain, toutefois, que l’élément le plus significatif mis au jour par notre investigation stylistique est la prédilection nette de Proust pour les comparaisons phrastiques. Les graphiques en annexe attestent, pourcentages à l’appui, que les rapprochements forgés en reliant deux phrases complètes (*P1 comme P2*), ou bien un comparé formé par une proposition d’étendue variable et un comparant nominal prolongé par une expansion relative très développée (*P1 comme SN+rel*), représentent les configurations-type de la comparaison en *comme* dans la *Recherche*. Dans l’esprit et dans l’écriture de Proust, la comparaison est fondamentalement et, serait-on tenté d’affirmer, inévitablement phrastique, c’est-à-dire extensible, souple, ouverte à toute sorte d’étirements et d’ajouts, accueillant la “surnourriture” que l’écrivain infuse aussi bien à sa syntaxe qu’à son roman. Cet acquis doit, et ne doit pas en même temps, nous surprendre. S’il est vrai, d’une part, que la prédominance du type phrastique est une spécificité de Proust et témoigne d’un renouvellement profond de la figure – non seulement par rapport à l’imaginaire commun et aux illustrations de la rhétorique, où la comparaison est banalisée et réduite souvent au seul patron substantif, mais aussi à l’égard d’autres auteurs, aînés ou contemporains de Proust, qui se bornent à une pratique plus conventionnelle de la figure (nous y reviendrons) –, elle s’avère d’autre part très cohérente avec la mission d’exhaustivité et de totalité que l’écrivain confère à la syntaxe et aux images, ainsi qu’avec l’éthique du déchiffrement des impressions qui fonde sa création. Certes, Proust n’est pas l’inventeur des comparaisons phrastiques ; la paternité de celles-ci revient sans doute à Homère, sans compter qu’elles abondent dans la poésie classique et baroque françaises. Il n’est pourtant guère de romanciers qui en aient exploité de façon si pleine et si personnelle le potentiel expansif, la possibilité d’allier à la suggestion des rapports analogiques la rigueur et la vivacité de la représentation, et qui aient conjugué en une même structure le pointillisme du particulier avec l’aspiration au général, la recherche des lois et l’invention poétique. À ce propos, la preuve la plus tangible d’une assimilation novatrice et personnelle de la comparaison phrastique de la part de Proust réside selon nous dans la portée narrative qu’il confère à de nombreux comparants, lesquels en viennent à incarner des embryons romanesques à part entière, des îlots fictionnels revendiquant une autonomie narrative et une légitimité esthétique en sus de leur devoir primaire d’éclaircissement du comparé.

À nos interrogations liminaires concernant la présence si massive de la comparaison en *comme* chez Proust, ainsi que l’intégration dans le projet esthétique de la *Recherche* d’un procédé traditionnellement

déprécié, les observables agrandis par notre microscope stylistique fournissent alors deux réponses complémentaires. S'il est vrai que Proust remet en cause, et rejette de fait dans sa pratique, le clivage hiérarchique traditionnel entre comparaison et métaphore, force est de constater que ses comparaisons ne balaient pas l'ensemble de fonctions et d'effets de sens associés stablement à la figure. La visée recherchée est bien illustrative, ou descriptive, et explicative, et sa fonction primordiale est bien de fournir une représentation analytique, noétique du comparé inconnu ou abstrait à l'aide d'un repère mieux connu, et concret. Cependant, les phénomènes textuels qui inspirent ce constat nous confrontent également à une appropriation tout à fait personnelle de la comparaison, qui est aux antipodes d'un aplatissement, d'un accord total entre les finalités esthético-stylistiques que poursuit l'écrivain et celles que, d'après les linguistes et les rhétoriciens, la figure est en mesure de cibler. Ce contraste dépend du fait que les notions de description et d'explication associées à la comparaison doivent être repensées à l'aune de la signification qu'elles revêtent dans l'œuvre proustienne. Le geste descriptif, pour Proust, n'a rien de l'inventaire objectif et mimétique des ouvrages réalistes, ou d'une ambition encyclopédiste, mais consiste à reconstruire ce que le sujet percevant a senti, à reconfigurer les données brutes du réel en restaurant la vérité des impressions premières. La description doit être « la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité » (EA, 269) et relève ainsi d'un réalisme subjectif, que l'on doit entendre comme la fidélité de l'artiste à la réalité intérieure, individuelle, qui se forme dans sa conscience par le canal des sensations. De même, le geste explicatif, dont il est d'ailleurs la face complémentaire, ne se réduit pas à une pure démonstration pédagogique ou à l'explicitation littérale qui annule la matrice poétique, en partie inexplicable, de toute impression, mais rend compte de l'effort de déploiement, d'éclaircissement de contenus situés à une grande profondeur, du travail introspectif et expressif que l'écrivain a accompli afin de donner une forme à l'informe, de ramener l'inconnu à quelque chose de connu, de fixer en langage une réalité qui peut ainsi être soustraite au temps.

Or, puisque l'acte de création revient chez Proust à convertir en une forme scripturale, en style, l'écheveau « de parfums, de sons, de projets et de climats » (IV, TR, 468) qui compose une impression, à maîtriser intellectuellement l'invisible et signifiante profondeur qui fait l'essence de la vie et du moi, quoi de plus adapté pour l'accomplir qu'une figure à même de retracer, de par sa structure déployée, l'effort de décryptage du rapport d'analogie saisi entre deux entités différentes, mais intimement similaires ? Il nous paraît alors que le choix proustien de la comparaison s'opère en suivant non pas une logique de rupture avec la tradition rhétorique et ses représentations, mais plutôt celle, chère à Roland Barthes, du renversement. De toute évidence, les prétendus défauts pointés au cours des siècles et les insuffisances qui ont contribué à ravalier la comparaison au rang d'avorton de la métaphore, se tournent chez Proust en qualités à exploiter et représentent des atouts au service de la mise en écriture de sa vision artistique. Prenons des exemples concrets : loin de constituer un facteur d'approximation ou une cloison qui entrave le rendu de l'éclair métaphorique, le relateur *comme* actualise grammaticalement « l'anneau nécessaire » qui enserre les termes de l'analogie ; il s'avère un morphème précieux, car il permet à Proust de sauvegarder un écart fécond entre les deux entités mises en rapport et de montrer ainsi à même l'écriture le tissu hybride, proprement métaphorique, d'un réel où les choses s'interpénètrent sans jamais s'amalgamer. En ce sens-là, l'idéal de fondu que Proust prône à propos du style doit être interprété moins dans le sens d'une dilution, d'un brouillage, que d'une coulée harmonieuse où

l'intelligibilité et l'autonomie des éléments constitutifs de la phrase ou de l'image sont préservés, puisque l'écriture doit montrer aussi le travail intermédiaire, la « rumeur des distances traversées » (I, CS, 45) avant de parvenir à la restitution définitive de l'impression. De même, les reproches concernant la longueur, la redondance ou le caractère excessivement intellectuel de l'image issue de la comparaison, par opposition à la concision brillante de la métaphore, ne peuvent que se tourner en louanges aux yeux d'un auteur qui assoit son esthétique sur la reconstruction exhaustive et fidèle du ressenti, sur l'éclaircissement de ce qui se donne comme obscur, car enseveli dans l'inconscient, ainsi que sur la recherche d'« équivalents d'intelligence », formes concrètes et lisibles en mesure d'arrêter des vérités qui apparaissent avec la fulgurance d'étincelles fugitives.

Cependant, le renversement de valeur le plus éclatant dont font état les comparaisons proustiennes a trait à la fonction ornementale, et donc au rôle que la figure est appelée à jouer dans le texte qui l'accueille. Là encore, il n'y a guère lieu de s'étonner ; toutes les réflexions de Proust au sujet de l'écriture et de ses moyens d'expression s'élèvent contre l'idée réductrice, promue au fil des siècles par les institutions et les manuels de rhétorique, qui range la comparaison, et les procédés de style dans leur globalité, au rang d'ornements brillants ou éloquents, élaborés pour séduire et plaqués artificiellement sur un contenu à exprimer. Non seulement la célèbre formule proustienne sur le style récuse toute scission entre le fond et la forme, celle-ci étant au contraire la substance matérielle, le moyen dans et par lequel s'explicite une vision individuelle et se noue la relation du moi et du monde ; non seulement la comparaison ne pallie aucune « disette des mots »⁴ mais entretient un lien nécessaire avec la vérité intérieure, subjective, que l'écrivain se propose d'objectiver ; nous avons vu aussi que, dans la plupart des cas, le comparant participe d'un tissu de liens micro- et macrotextuels qui le transforment en tesselle d'une mosaïque métaphorique plus ample, ou bien en segment d'une ligne thématique ou motivique, ce qui confère à la comparaison une épaisseur nouvelle. Ainsi, d'agrément accessoire, d'enjolivement pouvant toujours être remplacé par une expression directe, la figure accède chez Proust au statut d'élément structural, pilier de soutènement de la construction romanesque. Les exemples de comparaisons intradiégétiques offrent, à ce propos, un témoignage emblématique de la portée inédite que la figure assume dans le cadre de la composition de la *Recherche*, ainsi que de la nécessité de doubler le regard rapproché du commentaire stylistique d'une vision plus ample, et proprement télescopique, car le détail minuscule qu'agrandit le microscope acquiert une saillance particulière du fait d'être inscrit dans un filet de relations symétriques qui le dépassent et de contribuer par là au charpentage du texte.

En altérant le cadre formel de la figure et en choisissant comme comparant non plus une entité désactualisée, extérieure à l'univers fictionnel, mais une portion du vécu du héros, soit donc un épisode du récit, Proust use de la comparaison comme d'un liant, tantôt visible, tantôt voilé, qui lui permet d'échafauder les parallélismes, les correspondances ou les oppositions entre des personnages ou des scènes éloignées, qui régissent l'architecture savamment concertée du roman. Du moment que, si l'on adopte un point de vue interne à la fiction, les analepses ou les prolepses qui se font jour dans l'empan du comparant reflètent l'activité mémorielle et herméneutique du héros-narrateur, reconnaissant des analogies insoupçonnées entre le moment actuel (soit le point atteint par le récit) et une situation déjà vécue, la comparaison œuvre comme un principe

⁴ Comme semble le croire Gide : « Si, pour informer l'indicible, le mot lui manque, il recourt à l'image. » cité par J. Y. Tadié, *Lectures de Proust, op. cit.*, p. 31 sqq.

de structuration de l'expérience, et nous montre un sujet qui se saisit dans le temps et découvre les lignes transversales qui entrelacent le passé, le présent et le futur, les répétitions, sous fond de différences, qui structurent une vie, ainsi que le roman qui la raconte. De la sorte, le comparant intradiégétique acquiert aussi valeur autoréflexive, dans la mesure où il donne à voir, d'une part, deux thèmes capitaux du roman (la courbe incorporée du temps et le fonctionnement des mécanismes de remémoration) et, d'autre part, sa propre facture, le réticule de symétries qui en corsète l'ossature en perpétuelle expansion. Nous assistons alors à une déclinaison ultérieure, et, une fois de plus, typiquement proustienne, de la fonction explicative propre à la comparaison : la figure explique dans la mesure où elle rend intelligibles aux lecteurs perspicaces (ou plutôt, aux relecteurs), sans pour autant les étaler au grand jour, les dispositifs techniques et les thèmes qui régissent le roman, son architecture.

Cependant, si la comparaison, à l'opposé de la conception ornamentaliste des figures de style, représente chez Proust une de ces « zones révélatrices où s'épanouit simultanément la vision et la composition »⁵, c'est parce que son poids structural ne se limite pas au tissage de correspondances entre des scènes homologues et éloignées du roman, mais concerne plus largement le rendu d'une vision artistique que nous avons identifiée à un acte de reconnaissance. Voir véritablement signifie, pour le sujet proustien, re-connaître, c'est-à-dire connaître à nouveau et pour la première fois, à la faveur d'une introspection (re)créatrice, la couche invisible de profondeur qui double chaque entité du monde, la portion d'invécu constituée par les souvenirs du perçu, à laquelle on accède lorsqu'on a la force d'atteindre la racine authentique des impressions. Or, puisque l'opération de reconnaissance revient chez Proust à conquérir l'essence métaphorique des choses, qui, comme telle, ne se révèle que « dans les cent autres choses qu'elles sont tout aussi bien » (II, CG, 660), le mécanisme figuratif de la comparaison actualise selon nous cette opération dans le tissu scriptural ; elle rend compte, à la fois, de la démarche introspective de reconnaissance et du résultat de cet effort, car elle extrait d'un comparé qui s'offre au sujet comme un mystère à éclaircir un comparant qui en incarne l'équivalent spirituel, la figure matérielle et synthétique des sensations éprouvées à son contact.

Au terme de cette exploration microscopique et panoramique, deux acquis importants méritent d'être mis ultérieurement en valeur. *Primo*, dans l'écriture proustienne, la métaphore, c'est la comparaison. Cette affirmation lapidaire n'a rien de paradoxal ; comme l'a bien formulé Eleonora Sparvoli, les métaphores proustiennes sont « comparazioni nell'aspetto e metafore nell'anima »⁶ car c'est à la comparaison, en vertu de ses traits constitutifs (et de ses prétendus défauts), qu'il revient de traduire stylistiquement la loi ontologique de la métaphore, soit le réseau de rapports analogiques que le sujet saisit entre les choses lorsqu'il réussit à vivre en profondeur, au niveau de ses impressions. « Les choses de la nature sont des allusions rapides et simultanées à des formes différentes sans aller jusqu'à la comparaison complète », écrit Proust dans un brouillon du cahier 14⁷, en mettant au jour de façon limpide la tension dialectique qui court dans sa pensée

⁵ J. Rousset, « Problèmes de structures » dans G. Cattai, P. Kolb (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust* [1962], Hermann, 2013, p. 194.

⁶ « ont l'aspect des comparaisons et l'âme des métaphores » (nous traduisons), E. Sparvoli, *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Milano, Cisalpino, 2003, p. 90.

⁷ Voir I, CS, *Esquisse LXIII*, p. 864.

entre les deux phénomènes, en dépit d'un certain brouillage terminologique. La métaphore, aussi bien sur le plan métaphysique, en tant que *translatio*, que sur le plan scriptural, en tant que *translatum*, est du côté de l'éclair, du court-circuit épiphanique qui brise les représentations conventionnelles et laisse entrevoir une autre vérité, ou plutôt une vérité autre, une continuité profonde sous-jacente à la fragmentation du moi et du monde ; mais les horizons inconnus et éblouissants qu'elle ouvre ne vont pas au-delà de l'allusion, d'un vacillement mystérieux et momentané qui, pour qu'il puisse livrer tout son secret, doit être fixé en un dessin arrêté, en une « comparaison complète ». La comparaison scelle donc la reconnaissance des rapports et incarne le palier de la maîtrise intellectuelle et expressive de la métaphore ; elle démêle et isole les formes enchevêtrées dans la concomitance métaphorique en une structure déployée qui, comme l'avait bien vu Spitzer, « nous fait voir simultanément différents étages de l'appréhension du monde, sans faire tomber les cloisons »⁸.

À mieux y voir, et bien que Proust fasse incontestablement la part belle à la métaphore, c'est finalement la silhouette binaire et explicite de la comparaison qui se profile en creux de la célèbre définition métafigurale du *Temps retrouvé*. N'est-ce pas, en effet, au comparé et au comparant d'un rapprochement, présents à la surface du texte et unis par un motif commun, que renvoie Proust en parlant de deux termes à enchaîner, ou, pour reprendre l'expression du cahier 28, à « battre ensemble sur l'enclume »⁹ pour obtenir un objet poétique qui n'existait pas avant ? Et l'anneau nécessaire, le « fer à cheval » dont use l'artiste-forgeron pour créer ce lien et sauver les sensations disparates de l'écoulement, n'est-ce pas le *comme* ? Ainsi, dans ce feuilletage propre au concept de métaphore, et dans le recentrage d'une distinction qui concerne non pas les deux faits de style (quoique la comparaison soit nettement privilégiée chez Proust), mais le palier de l'appréhension métaphorique du monde et les moyens convoqués pour l'exprimer, nous trouvons les réponses aux questions posés naïvement en introduction : pourquoi autant de comparaisons en *comme* dans le style de Proust ? Parce que la comparaison est la forme qui assure la restitution textuelle exacte, intelligible et transparente, soit épurée des scories « de la réalité et du présent », de la métaphore, le miroir fait de mots où se réfléchissent un univers intérieur, un regard irréductiblement personnel posé sur le monde et la création littéraire qui en émane.

Secundo, le bouquet de traits formels et idiosyncrasiques rassemblé au cours de notre travail d'analyse – la prédilection pour la configuration phrastique et pour une structure extensible, malléable, qui arrache littéralement la comparaison de ses gonds rigides, le rôle structural de la figure et sa participation à la construction du roman, ainsi que, plus largement, la tâche de matérialiser en écriture l'acte de re-connaissance de soi et du monde – apporte un surcroît indispensable de rigueur et d'objectivité à l'intuition d'un traitement tout à fait singulier et original de la comparaison chez Proust, aussi bien dans la quantité que dans la qualité et la variété de ses manifestations. Cependant, les mots de singularité et d'originalité ne doivent pas être interprétés comme les symptômes d'une volonté délibérée de déconstruction, de remise à plat d'un fait de style ancré dans l'imaginaire et dans la pratique littéraire communs. Proust n'est pas Victor Hugo, il ne se fait pas un devoir de disloquer la comparaison comme le poète le déclarait à propos de ce grand niais d'alexandrin ; son emploi *sui generis* des rapprochements en *comme* ne cible ni la virtuosité technique, ni le dérèglement programmatique de la figure et de ses valeurs (preuve en est, par exemple, l'abondance de comparants concrets

⁸ L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 460.

⁹ Cahier 28, f°34 r°.

venant réduire l'abstraction du comparé ou du lien métaphorique entretenu par ce dernier avec le motif). Fort méfiant à l'égard de ce que Valéry appelle « le nouveau en soi »¹⁰, l'écrivain pratique, plus qu'il ne la théorise, une forme de renouvellement plus complexe et profonde, qui passe par l'appropriation personnelle et l'intégration d'un procédé qui est à tous dans un projet créateur qui n'est qu'à Marcel Proust. Ceci implique alors, comme nous l'avons souligné, que les fonctions stylistiques et les valeurs propres à la figure (nous pensons notamment à l'explication, à la description, à l'orientation noétique) ne sont pas bafouées ou niées, mais assimilées dans une esthétique et mises au service de ses enjeux spécifiques ; cette opération d'assimilation s'accompagne, bien sûr, d'un certain degré de subversion et de déformation des patrons usuels, qui est pourtant la preuve tangible de la régénération du procédé et d'un élargissement de ses potentialités expressives et esthétiques. C'est bien alors dans cet effort d'innovation qui, loin de se produire *ex-nihilo*, ou de présupposer la table rase comme valeur et comme nécessité, tisse un dialogue avec le passé et consiste, comme l'affirmait Brunetière à propos de Flaubert, à « tirer d'un procédé connu des effets nouveaux »¹¹, à reconfigurer les legs de la tradition en fonction des exigences expressives et créatives individuelles, que réside selon nous la singularité des comparaisons proustiennes.

Ouverture : du texte au contexte

Nous nous rendons compte, cependant, du risque d'arbitraire et de partialité qui pèse sur des affirmations de ce genre. Appliqués aux phénomènes de style, les concepts d'originalité et de singularité s'avèrent toujours assez périlleux à manier et éveillent plus d'un soupçon. Tout un courant de la réflexion actuelle sur la discipline stylistique les pointe du doigt en tant que catégories phares de ce que Gilles Philippe appelle le « préjugé auteuriste », à l'origine de la conception surannée, mais difficile à éradiquer, de la stylistique comme « science de la singularisation » et du style comme émanation d'une sensibilité individuelle, produit de la personnalité unique d'un auteur¹². Selon cette perspective anhistorique, « redevable d'une idéologie esthétique »¹³ qui érige le nouveau en valeur absolue de l'art, chaque fait langagier qui caractérise l'écriture d'un auteur s'interprète en termes de « signature » personnelle, de marque de fabrique identifiant un projet littéraire qui, comme le dirait Rousseau, n'eut jamais d'égaux, et n'entretient pas non plus de liens avec le contexte et l'époque où il éclot. Nous sommes bien consciente qu'un travail tel que le nôtre risque aisément de s'enliser dans l'ornière auteuriste et peut prêter le flanc à des reproches d'étroitesse ; non seulement il se concentre sur un procédé bien précis, la comparaison en *comme*, mais il est, de plus, circonscrit à un auteur comme Marcel Proust, dont le discours anti-formaliste sur le style en tant que reflet de l'âme intérieure de l'artiste, et sur la création comme geste de repli introspectif, entretien prolongé et pénible avec soi-même, a contribué à promouvoir la vision singularisante, très contestée aujourd'hui, de la stylistique. C'est alors dans

¹⁰ P. Valéry, *Cahiers*, t. II, édités par J. Robinson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1213.

¹¹ F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, cité par A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 284.

¹² Pour plus de détails sur ce point, voir G. Philippe, « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, n. 181, 2017, p. 5-17.

¹³ G. Philippe, « Quelques réflexions sur l'idée de stylistique historique » dans C. Badiou-Monferran (dir.), *La Littérature des belles-lettres. Un défi pour les sciences du texte*, Classiques Garnier, 2013, p. 281.

le but d'inscrire nos conclusions dans une perspective plus ample, moins "prousto-centrique", que nous voudrions tenter, pour finir, de repenser la singularité de la comparaison chez Proust à l'aune d'une perspective historique, non pas diachronique (comme nous l'avons fait dans le troisième chapitre de notre première partie) mais synchronique. Grâce aux connaissances acquises tout au long de notre parcours relativement à l'usage proustien de la figure, ainsi qu'au discours théorique qui le sous-tend, nous sommes à présent à même d'opérer cet élargissement ultérieur de notre perspective et d'évaluer surtout de façon plus avertie le positionnement de Proust dans le contexte historico-littéraire de la fin du siècle, et plus spécifiquement au sein du débat qui se développa autour de la métaphore et du cliché. Il ne s'agira pas ici d'approfondir les tenants et les aboutissants de ce débat passionnant, mais d'esquisser plutôt les positions des deux camps de la critique qui s'affrontèrent lors du « procès » intenté à la métaphore dans les années 1880-1900¹⁴, soit à l'époque où Proust se forma et élaborait une bonne partie de ses réflexions sur l'esthétique et le style.

Le moyen le plus fiable pour évaluer l'originalité du traitement proustien de la comparaison par rapport à la pratique littéraire de la figure au tournant du siècle s'est avéré l'analyse comparative. Un sondage conduit sur un échantillon d'auteurs du début du XX^e siècle (Anatole France, Romain Rolland, Alain Fournier, Anna de Noailles, Maurice Barrès, René Boylesve, Jean Giraudoux) et sur quelques auteurs du XIX^e siècle, prédécesseurs admirés (Flaubert, Balzac) ou rejetés par Proust (Goncourt¹⁵, Zola), en définissant comme paramètre le trait formel le plus caractéristique relevé chez notre auteur, soit le pourcentage de comparaisons phrastiques, fait ressortir de façon irrécusable l'exception proustienne et permet d'asseoir sur des bases objectives l'argument de la singularité que nous avons défendu tout au long de ce travail. Bien que notre enquête ne prétende pas à l'exhaustivité (nous n'avons examiné, à titre indicatif, qu'un seul roman par auteur¹⁶) et n'ait pour but que d'esquisser des tendances, les données figurant dans le tableau en annexe attestent clairement, pour ce qui est de ce fait de style particulier, l'absence de toute ressemblance – que ce soit sur le mode de l'influence ou de la référence¹⁷ – entre Proust et les auteurs cités. Les comparaisons substantives sont largement majoritaires chez tous les auteurs considérés ; elles réalisent, en général, des rapprochements concis et peu inventifs, souvent de nature clichéique ou à parangon, alors que les comparaisons développées, d'allure phrastique, sont très rares et correspondent d'ordinaire à la forme intermédiaire où le comparant est expansé par une phrase relative, peu étendue et à valeur caractérisante. À l'exception de Jean Giraudoux, dont la liberté et la créativité dans le tissage des analogies rappelle la manière proustienne – ce qui n'est pas pour nous surprendre, Giraudoux étant l'une des clés du nouvel écrivain qui détrône Bergotte dans le roman, ainsi que

¹⁴ C'est notamment Gilles Philippe qui a esquissé les jalons de ce « procès », voir *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 363-367.

¹⁵ Dans le cas des Goncourt, il est peut-être trop hâtif de parler d'un rejet, puisque le rapport de Proust aux deux écrivains est plus nuancé et problématique qu'on pourrait le penser en lisant le pastiche du *Temps retrouvé* ; à ce propos, la critique ne s'accorde pas sur la valeur de ce morceau : Proust s'applique-t-il à parodier un style et une conception de la littérature aux antipodes de la sienne, ou rendrait-il finalement hommage à l'écriture artiste ?

¹⁶ Voici le détail des œuvres : Balzac, *Splendeur et misère des courtisanes* (1838) ; Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869) ; J. et E. de Goncourt, *Mme Gervaisais* (1869) ; É. Zola, *L'Assommoir* (1877) ; A. France, *L'Orme du Mail* (1897) ; A. de Noailles, *Le Visage émerveillé* (1904) ; R. Rolland, *La Foire sur la place* (1908) ; J. Giraudoux, *Provinciales* (1909) ; M. Barrès, *Colette Baudoche* (1909) ; A. Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1913) ; R. Boylesve, *Le dangereux jeune homme* (1921).

¹⁷ Voir G. Philippe, « Parce qu'un nouvel auteur survient ? », art. cit., p. 10-13.

l'objet d'une admiration tardive, mais fervente, de la part de Proust¹⁸ – les autres auteurs usent de la comparaison d'une façon conventionnelle, conformément au rôle ornemental que lui assigne la tradition rhétorique. Ses visées se limitent à l'illustration et la représentation vivace, ou hyperbolique, de l'entité comparée, qui s'obtiennent en instaurant des rapports entre des entités suffisamment proche du point de vue sémantique, sans briser les conventions de la langue commune. Face à ces réalisations, à aucun moment de nos investigations n'avons-nous supputé que la comparaison pouvait remplir, dans l'œuvre de tel ou tel des auteurs examinés, une fonction structurale analogue à celle qu'elle exerce dans la *Recherche* ou constituer, comme l'a affirmé Jean Milly au sujet de Proust, l'expression littéraire d'une appréhension du monde et du moi¹⁹. Si bien que, pour ce qui est de ce phénomène saillant de son écriture, Proust reste, au moins dans son époque, « le fondateur d'un royaume qu'il ne partage avec aucun autre »²⁰, ayant poussé l'acte stylistique de la comparaison vers des confins inexplorés par ses contemporains. Mais qu'en est-il de l'imaginaire proustien de la métaphore et des réflexions théoriques qui sont à l'origine de sa pratique stylistique des images ? L'usage singulier et personnel des comparaisons serait-il la conséquence directe d'un discours pareillement original, ou bien relève-t-on des échos et des points de contact entre la pensée de notre auteur et les idées qui animèrent les discussions critiques et idéologiques sur la métaphore à la fin du siècle ?

Dans les années 1880-1900, le combat initié au milieu du XIX^e siècle par les romantiques, poursuivant une logique de distinction de la littérature à travers l'affirmation d'une langue autonome, séparée de la langue commune et libérée surtout des carcans du classicisme, est relevé par les tenants de l'écriture artiste et puis par la génération symboliste²¹. Les symbolistes poussent plus loin les revendications de leurs aînés quant à la création d'une langue littéraire qui ne soit plus identifiée à l'idéal "classique" et conservateur défendu par l'Académie, mais qui puisse se forger un lexique et une grammaire propres et soit le produit des exigences expressives et esthétiques des écrivains, ainsi que la marque d'une relation individuelle, non médiatisée, au langage. En reprenant à leur compte le mot célèbre de Victor Hugo, « guerre à la rhétorique, paix à la syntaxe », les jeunes littérateurs engagent une campagne virulente contre les fleurons de cette rhétorique de plus en plus affaiblie et discréditée, soit les tropes et leur reine la métaphore. Il convient pourtant de préciser que, pour les représentants de la nouvelle école, le terme *métaphore* ne réfère nullement au symbole et au phénomène psychique de l'analogie, sources de la création poétique, mais renvoie plutôt aux artifices sclérosés de l'*elocutio*, aux périphrases usées et aux clichés qui caractérisent la langue morte de l'Académie²². La méfiance des premiers romantiques et des idéologues envers la métaphore, considérée comme un travestissement trompeur des idées, voire même comme le symptôme d'une insuffisance de l'esprit humain, incapable d'abstraction et d'exprimer ses raisonnements de façon transparente – Charles Bally parlera plus tard d'une

¹⁸ Voir, à titre d'exemple, la longue dédicace à Giraudoux manuscrite sur un exemplaire de *Sodome et Gomorrhe II, Corr.*, t. XXI, p. 533, note 3 et aussi la lettre à J. de Lacretelle, *ibid.*, t. XIX, p. 606.

¹⁹ Cf. J. Milly, *Le Style de Proust, op. cit.*, p. 2.

²⁰ Formule empruntée à R. Curtius, voir « Marcel Proust », *Hommage à Marcel Proust, Nouvelle Revue française*, janvier 1923, *op. cit.*, p. 265.

²¹ Pour plus de détails sur ce point, voir G. Philippe, J. Piat (dir.), *La Langue littéraire, op. cit.*, *passim*.

²² Comme le précise Gilles Philippe, « le mot même de métaphore restera souvent pris de façon négative, semblant, quand il s'agit du français, ne pouvoir renvoyer qu'à une figure rhétorique, aisément soupçonnée d'artificialité », voir *La langue littéraire, op. cit.*, p. 365.

paresse de pensée et d'expression²³ –, s'infléchira pendant la période symboliste en véritable condamnation pour le cliché et pour la périphrase métaphorique, conséquence directe de la promotion de la nouveauté et de l'originalité comme critères absolus du jugement esthétique²⁴. C'est notamment Remy de Gourmont qui, dans son *Esthétique de la langue française*, s'en prend à l'indigence d'un style qui recourt à des expressions toutes faites, à des métaphores qui furent jadis nouvelles et qui, à force d'être imitées et reproduites, sont devenues abstraites, « collection ridicule d'oiseaux empaillés »²⁵. Le cliché témoigne, selon Gourmont, d'une infirmité de l'invention imputable à des causes physiologiques ; l'écrivain qui en use fait preuve de déchéance, « du parfait servilisme intellectuel »²⁶ ou d'une paresse qui lui empêche d'exercer ses facultés de vision et le contraint à se rabattre sur l'imitation passive. En revanche, un style véritablement individuel et nouveau, signe infaillible du talent, non seulement rejette le cliché, mais ne peut qu'être obscur, car les images qui le nourrissent sont illisibles en raison même de leur nouveauté ; si les clichés, en tant que groupements figés de mots que tout le monde comprend, sont « les points lumineux d'un poème », l'obscurité est, comme chez Mallarmé, le prix heureux à payer pour leur absence²⁷.

Contre cette proscription des poncifs rhétoriques et des métaphores rebattues, qui assume des nuances tantôt satiriques, comme chez Marcel Schwob, recueillant dans *Les mœurs des diurnales* (1903) les clichés de la presse, ou normatives – les métaphores stéréotypées sont bannies aussi de *L'art d'écrire* d'Albalat (1899), manuel par ailleurs très conservateur – s'élève, dans le camp adverse des académistes, l'apologie du lieu commun que Ferdinand Brunetière lance en 1881 depuis les colonnes de la *Revue des deux mondes*²⁸. Dans le cadre plus ample d'une réaction contre les excès et l'élitisme de la littérature contemporaine (symboliste et décadente), l'académicien défend l'utilité, voire la nécessité de ces « phrases, périphrases, métaphores ou aphorismes tout faits »²⁹ qui sont encore actuels et vivants et auxquels il est tout à fait légitime de recourir. Son érection provocatrice du lieu commun en « condition de l'invention en littérature »³⁰ exprime en creux la dénonciation du dogme de l'originalité en soi et du devoir de singularisation promu par la nouvelle génération, exagérations en passe de sombrer dans le paradoxe³¹ et de devenir elles-mêmes un cliché (celui, précisément, de se dresser contre le cliché en littérature), alors qu'on prétend le combattre. Cette contradiction, naissant des positions extrêmes, voire « terroristes » de l'école symboliste, sera pointée aussi, à une époque ultérieure, par Jean Paulhan. Dans *Les fleurs de Tarbes*, le directeur de la *NRf* qualifie de « terreur » les positions outrées des réformateurs et leur combat acharné contre les mots usés, qui contraint les écrivains à ne plus rien dire qui ne soit inattendu, à viser une originalité et une pureté qui, une fois atteintes, finiraient par entraîner une rupture

²³ Voir *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921, p. 188-189.

²⁴ « En art, tout ce qui n'est pas nouveau est négligeable », déclare R. de Gourmont dans son *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 300.

²⁵ *Ibid.*, p. 297.

²⁶ *Ibid.*, p. 283.

²⁷ *Ibid.*, p. 304.

²⁸ F. Brunetière, « Théorie du lieu commun », *Revue des deux mondes*, 1881, p. 451-462.

²⁹ *Ibid.*, p. 451.

³⁰ L'invention véritable consistant selon lui en la régénération par l'écrivain d'une matière usée, voir *ibid.*, p. 456.

³¹ « Autant prétendre alors que ce sera donner dans le lieu commun que de se servir des mots de la langue puisqu'ils sont à portée de tout le monde », *ibid.*, p. 455.

paradoxe d'avec le langage humain, puisque celui-ci est peuplé de clichés et de manies verbales qui guettent aussi les avant-gardistes les plus tenaces³².

Dans cet aperçu trop rapide des deux discours qui s'opposent au sein du débat sur la métaphore, reflet d'une agitation plus profonde concernant le statut de la langue littéraire à l'orée du XXe siècle, les spécialistes de Proust auront reconnu comme un air de famille. Les résonances avec des propos que notre auteur tint tout au long de sa vie au sujet de la langue, du style et des images sont patentes, et invitent surtout à constater l'ambiguïté de son positionnement, dans la mesure où l'écrivain semble prêter tour à tour allégeance à l'une ou à l'autre des factions, être contre le cliché expressif et pour l'originalité du style, ou bien pour le cliché et contre le principe de la nouveauté absolue en art. Bien que Proust n'ait jamais vraiment nagé dans le sens du courant symboliste³³, certaines prises de position au sujet des images le rapprochent de Rémy de Gourmont et du camp des "révolutionnaires", à commencer par son exaltation de l'analogie en tant que vecteur d'une création résolument individuelle, fondée sur l'aperception de rapports éloignés que la vision unique de l'artiste capte entre les entités du monde, et qui est gage de la nouveauté essentielle de son style. Or, puisque la métaphore (terme que Proust utilise sans *a priori*, contrairement aux symbolistes), en tant que procédé stylistique, fait office de fenêtre ouverte sur l'âme intérieure de l'écrivain et témoigne d'une profondeur qu'il atteint grâce à son effort introspectif, il va de soi que notre auteur fustige les images banales et insincères, les clichés qui sont à tout le monde et qui, comme tels, n'entretiennent aucun lien avec des impressions authentiquement ressenties. Ceux qui, tels Romain Rolland ou Ernest Renan, Jaurès ou Taine, affichent une attitude de « bon élève » (EA, 607) et emploient les mêmes formules rebattues, les mêmes « sottises métaphores » (EA, 635) d'une rhétorique périmée, ont le tort d'obéir « à l'enfantine volonté de rester "classique" » (EA, 645) et d'abdiquer par-là toute originalité, car, au lieu de rester fidèles aux vérités intérieures, ils se tournent vers l'imitation du passé. Les cibles peuvent changer, mais la condamnation du cliché demeure et elle est sans appel, qu'il s'agisse des expressions stéréotypées du français académique, que Proust épingle dans sa lettre de 1908 à Mme Straus³⁴, ou bien des « louchonneries » de la presse, de la politique ou de la langue commune, que le futur écrivain s'amuse à relever avec son ami Lucien Daudet, et qu'il tournera ensuite en dérision dans la *Recherche* à travers les personnages de Norpois ou de Cottard. La croisade de Proust contre les métaphores évitables ou les « à-peu-près d'images » (EA, 616) s'inscrit, plus largement, dans une conception anti-conformiste et anti-normative de la langue (« chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son son », écrit-il encore à Mme Straus), en syntonie avec le culte de l'individualité du style et de l'originalité prôné par les symbolistes, preuve que la théorie proustienne de la métaphore s'enracine dans le vaste questionnement soulevé par la « nouvelle école » au tournant du siècle.

³² « Cependant, l'écrivain observe assez vite qu'il n'est guère de mot ni de phrase, qui ne prête au lieu commun. Car il s'exerce autour des clichés comme une contagion. Le poète ne s'est pas plus tôt privé du ciel étoilé qu'il lui faut douter du ciel et de l'étoile, assez capables de le rappeler et qui tiennent déjà de lui je ne sais quel reflet dépaysant et fade. [...] Ainsi de proche en proche tout mot devient-il suspect s'il a déjà servi ; tout discours s'il reçoit d'un lieu commun sa clarté. » Voir J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la terre dans les lettres*, Gallimard, 1941, p. 31.

³³ Marisa Verna parle à juste titre de la « relation complexe d'héritage, de refus et de dépassement, qui caractérise les rapports de Proust avec la langue du symbolisme. » M. Verna, « Pour une langue sensible. L'héritage du symbolisme dans l'écriture proustienne », dans O. Bivort (dir.), *La littérature symboliste et la langue*, Classiques Garnier, 2012, p. 201.

³⁴ Voir *Corr.*, t. VIII, p. 275-276. La cible de Proust dans cette lettre est la prose académique de Louis Ganderax.

Et c'est précisément en raison de cette affinité que d'autres propos de Proust nous font l'effet d'une volte-face, d'un revirement inattendu à la suite duquel l'écrivain se rangerait sous la bannière des conservateurs et ferait siennes les opinions conformistes d'un France ou d'un Brunetière. Nous pensons, d'une part, à sa critique des déraillements verbaux de Sainte-Beuve, des alliances de mots incongrues qui brisent les conventions de la langue (autrement dit, ses clichés !) et, n'émanant pas d'une nécessité intérieure, engendrent des complications inutiles³⁵ ; d'autre part, aux reproches adressés aux décadents et aux épigones du symbolisme dans le célèbre article « Contre l'obscurité », que Sylvie Pierron qualifie même de « pastiche Brunetière »³⁶. Dans cette étude, Proust paraît livrer une profession de foi réactionnaire en s'insurgeant contre deux croyances esthétiques erronées défendues par la « jeune école ». Premièrement, l'illusion que le talent se réduit à l'invention de nouvelles formes de langage et se manifeste dans le recours à l'archaïsme, à des mots inusités ou dans l'élaboration de « vains coquillages sonores et vides » (EA, 390), apanage d'« une certaine rhétorique ambiante » (*loc. cit.*) qui met tristement à nu « le néant d'une originalité qui est à tous » (II, CG, 465). Deuxièmement, l'idée que le degré d'originalité et de nouveauté en littérature, ainsi que la valeur esthétique de l'œuvre d'art, dépendent de l'obscurité des images et de la langue, d'un choix délibéré d'inintelligibilité qui conduit l'écrivain à s'affranchir du « génie permanent de la langue » (EA, 390). En soutenant que, au lieu de redoubler l'obscurité des idées par l'obscurité du style, le devoir premier du poète, et gage de son génie, est de formuler clairement les contenus énigmatiques qui s'offrent à lui, Proust affirme implicitement que le combat contre le cliché ne va nullement avec l'obligation de sombrer dans l'illisible, comme le soutenait Gourmont, ou d'abolir les conventions de la langue. Par-là, il reprend à la lettre les arguments les plus courants du conservatisme académique, Brunetière affirmant dans ses *Essais sur la littérature contemporaine* qu'« un grand écrivain en tout genre est celui qui sait exprimer clairement des idées même obscures »³⁷, et Anatole France préconisant de son côté l'échec « d'une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure »³⁸. Cependant, s'il est vrai qu'en soumettant les métaphores et le style à un impératif d'intelligibilité, Proust récuse le fétichisme d'une originalité réduite à l'extravagance, propre à une « littérature byzantinisée de décadents subtils » (EA, 339), il apparaît également que l'idéal de clarté défendu dans ces pages de jeunesse ne correspond point à la langue momifiée et soi-disant classique protégée par l'académie, mais équivaut plutôt à une exigence de lisibilité et de communicabilité vis-à-vis des sensations mystérieuses interceptées par le poète³⁹.

Le panorama qui se dessine à l'issue de ce bref récapitulatif est pour le moins problématique. Les points de convergence entre la pensée proustienne et l'une ou l'autre des orientations sont aussi nombreux que les divergences ; plus exactement, dans tout propos où Proust paraît épouser telle ou telle thèse (l'aversion pour les métaphores banales, le refus de l'obscurité), on relève également les germes d'une distinction, une volonté

³⁵ Voir EA, 232, 248 ainsi que la note du traducteur à la page 93 de *Sésame et les Lys* (éd. citée).

³⁶ Voir S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 26.

³⁷ F. Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine*, Calmann Lévy, 1900, p. 152.

³⁸ Propos cité par Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, op. cit.*, p. 27.

³⁹ « Sa critique de l'hermétisme ne relève pas d'une adhésion au purisme académique, mais d'un besoin d'*organicité* – l'œuvre d'art est un organisme, et le style relève de la *vision* d'un individu, où seule se retrouve l'universalité de la nature. » M. Verna, « Pour une langue sensible », art. cit., p. 209.

plus ou moins explicite de se démarquer et d'éviter un ralliement trop contraignant. Proust serait-il pour ou contre l'innovation, pour ou contre l'académie, ou, en définitive, contre Mallarmé et contre Brunetière⁴⁰ ? Toujours est-il que cette ambivalence et ces positions inclassables sont, à elles seules, la preuve de ce que l'usage singulier de la comparaison chez Proust repose sur une réflexion esthétique au sujet de la métaphore et du style qui, elle, n'est pas à proprement parler originale ; on peut même affirmer que, dans le cas de notre figure, la pratique va bien plus loin d'une théorie qui n'a pas son origine en soi mais se développe au sein d'un débat d'époque et puise dans le réservoir de valeurs et contre-valeurs attaqués ou défendus par les contemporains. En même temps, les contradictions et les ambiguïtés de Proust sont à notre avis moins le signe d'une pensée indécise, ballotée entre deux rives, que l'indice d'un effort de problématisation et de la tentative de dépasser les oppositions conventionnelles, tout en les assimilant. Le discours de Proust sur la métaphore est indéniablement influencé par le symbolisme et par les controverses critiques qui l'entourent en arrière-plan, mais ne s'assujettit à aucune école, à aucun parti ; loin de s'aplatir sur la défense et illustration de la belle langue immobile de l'académie, ou de lutter contre le cliché à coups d'archaïsmes et d'images détraquées, Proust renvoie dos-à-dos les poncifs et les extrémismes des deux camps, et recherche une conciliation non pas synthétique mais syncrétique, comme si les matériaux hétérogènes et antithétiques prélevés de la discussion ambiante étaient absorbés, assimilés et retransformés au sein d'une esthétique composite, éclectique, répondant à une conception personnelle de l'art et de la création.

Nous croyons donc que le traitement complexe et singulier des comparaisons en *comme* dans l'écriture de Proust constitue l'actualisation concrète de cette pensée complexe élaborée au sujet du style et de ses procédés, qui éclot dans un entre-deux-écoles et un entre-deux-siècles et réalise, à sa manière, la coexistence des contraires. Les déformations formelles, ainsi que les spécificités fonctionnelles dont font état les innombrables et proliférantes comparaisons de la *Recherche*, représentent les moyens par lesquels Proust arrache la figure « à la technique immémoriale et mensongère où [elle] se momifiait »⁴¹ et témoignent d'une originalité qui ne correspond ni à une invention *ex-nihilo* versant dans l'obscurité, ni à la préservation de l'idéal faussement classique d'une « perfection en deçà », mais signifie, comme le veut l'étymologie, le retour à l'origine, soit à la matrice subjective du geste créateur. Pont lancé entre la tradition et la nouveauté, jonction dialectique entre la sensibilité et l'intelligence, le général et le particulier, l'identité et la différence, la comparaison, toutes configurations confondues, restitue l'essence métaphorique du regard que l'écrivain pose sur le monde ; elle traduit en écriture « une manière individuelle de voir et de sentir »⁴² qui repose sur la reconnaissance du réticulé vivant d'analogies unissant en profondeur les fragments du réel et du moi, et permet pour finir à Proust de réaliser le vœu exprimé pour l'écrivain en tête du projet de préface pour le *Contre Sainte-Beuve* : « atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art » (EA, 211).

⁴⁰ Cf. S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel*, op. cit., p. 35.

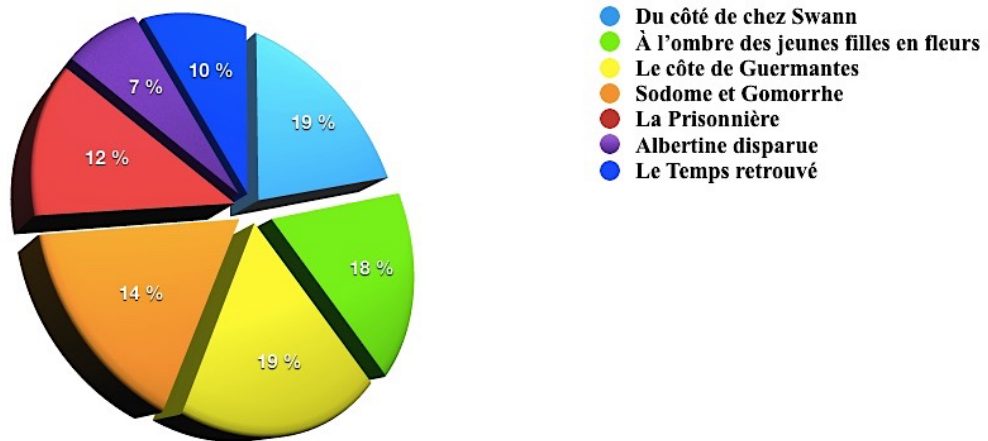
⁴¹ *Corr.*, t. XII, p. 79.

⁴² C'est la définition d'originalité que Flaubert donne dans une lettre à Laure de Maupassant, voir *Correspondance*, t. IV, éd. citée, p. 160.

ANNEXES

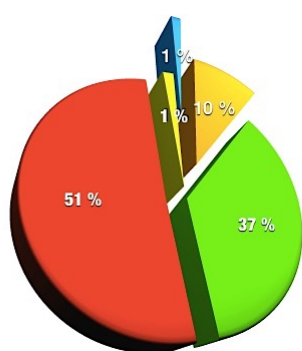
Graphique 1: Distribution des comparaisons en come dans À la recherche du temps perdu

TOMES	NOMBRE DE COMPARAISONS (TOUTES CATÉGORIES CONFONDUES)
<i>Du côté de chez Swann</i>	401
<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	390
<i>Le côté de Guermantes</i>	394
<i>Sodome et Gomorrhe</i>	303
<i>La Prisonnière</i>	249
<i>Albertine disparue</i>	154
<i>Le Temps retrouvé</i>	220
TOTAL	2 111



Graphique 2: Distribution des comparaisons substantives

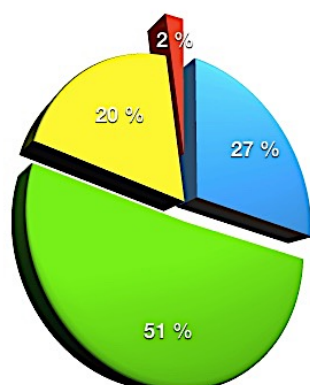
TOMES	COMPARAISONS NON MOTIVÉES	COMPARAISONS MOTIVÉES: COMPARAISONS NON MÉTAPHORIQUES	COMPARAISONS MOTIVÉES: COMPARAISONS MÉTAPHORIQUES ASYMÉTRIQUES (SYLLEPSE F>P)	COMPARAISONS MOTIVÉES: COMPARAISONS MÉTAPHORIQUES ASYMÉTRIQUES (SYLLEPSE P>F)	COMPARAISONS MOTIVÉES: COMPARAISONS MÉTAPHORIQUES SYMÉTRIQUES
<i>Du côté de chez Swann</i>	10	85	76	4	1
<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	11	76	85	2	1
<i>Le côté de Guermantes</i>	16	62	85	1	2
<i>Sodome et Gomorrhe</i>	15	40	87	0	1
<i>La Prisonnière</i>	17	24	58	2	5
<i>Albertine disparue</i>	13	23	15	2	2
<i>Le Temps retrouvé</i>	6	23	55	2	0
TOTAL	88	333	461	13	12



- Comparaisons non motivées
- comparaisons motivées: comparaisons non métaphoriques
- Comparaisons motivées: comparaisons métaphoriques asymétriques (syllepse F>P)
- comparaisons motivées: comparaisons métaphoriques asymétriques (syllepse P>F)
- comparaisons motivées: comparaisons métaphoriques symétriques

Graphique 3: Distribution des comparaisons phrastiques

TOMES	P1 COMME P2	P1 COMME N+RELATIVE	P1 COMME GPRÉP/GADV	C'(ÊTRE) COMME + SN/PROP.INF.
<i>Du côté de chez Swann</i>	41	119	34	2
<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	51	103	38	2
<i>Le côté de Guermantes</i>	56	94	45	7
<i>Sodome et Gomorrhe</i>	45	65	27	3
<i>La Prisonnière</i>	33	64	26	6
<i>Albertine disparue</i>	27	46	19	1
<i>Le Temps retrouvé</i>	39	57	22	3
TOTAL	292	548	211	24



- P1 comme P2
- P1 comme N+relative
- P1 comme Gprép/Gadv
- c'(être) comme + SN/prop.inf.

Pourcentages des comparaisons en come dans un échantillon d'ouvrages du XIXe siècle

AUTEUR	TITRE DU ROMAN	COMPARAISONS SUBSTANTIVES	COMPARAISONS PHRASTIQUES	POURCENTAGES
Flaubert	<i>L'Éducation sentimentale</i> (1869)	203	36	85% - 15%
Goncourt	<i>Mme Gervais</i> (1869)	43	7	86% - 14%
Zola	<i>L'Assommoir</i> (1877)	183	42	81% - 18%
Balzac	<i>Splendeur et misère des courtisanes</i> (1838)	192	114	62% - 38%

Pourcentages des comparaisons en come dans un échantillon d'ouvrages du XXe siècle

AUTEUR	TITRE DU ROMAN	COMPARAISONS SUBSTANTIVES	COMPARAISONS PHRASTIQUES	POURCENTAGES
Anatole France	<i>L'Orme du Mail (Histoire contemporaine I)</i> (1897)	24	8	75% - 25%
Anna de Noailles	<i>Le Visage émerveillé</i> (1904)	58	24	70% - 30%
Romain Rolland	<i>La foire sur la place (Jean-Christophe V)</i> (1908)	92	12	88% - 12%
Jean Giraudoux	<i>Provinciales</i> (1909)	117	62	65% - 35%
Maurice Barrès	<i>Colette Baudoche</i> (1909)	19	8	70% - 30%
Alain Fournier	<i>Le Grand Meaulnes</i> (1913)	69	41	62% - 37%
René Boylesve	<i>Le dangereux jeune homme</i> (1921)	26	9	75% - 15%

BIBLIOGRAPHIE

Sauf mention contraire, le lieu d'édition des ouvrages cités est Paris.

ŒUVRES DE MARCEL PROUST

Œuvres littéraires

Les Plaisirs et les jours, suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition de Thierry Laget, Gallimard, « Folio classiques », 1993.

Jean Santeuil, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, avec des compléments de Jean-Yves Tadié, préface de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Quarto », 2001.

À la recherche du temps perdu, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.

Autres textes et avant-textes

Préface, traduction et notes à *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, Mercure de France, 1904.

Préface, traduction et notes à *Sésame et les lys* de John Ruskin, Mercure de France, 1906.

Contre Sainte-Beuve, édition de Bernard de Fallois, Gallimard, « Folio essais », 1954.

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Textes retrouvés, recueillis et présentés par Philip Kolb et Larkin B. Price, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1968.

Le Carnet de 1908, établi et présenté par Philip Kolb, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n. 8, 1976.

Matinée chez la princesse de Guermantes, *Cahiers du Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Gallimard, 1982.

Correspondance (1880-1922), texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 vol., Plon, 1971-1993.

OUVRAGES ET ARTICLES DE LINGUISTIQUE

J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1990.

J.-C. Anscombe, « La nuit, certains chats sont gris, ou la généralité sans syntagme générique », *Linx* [En ligne], n. 47, 2002, <http://linx.revues.org/558>.

J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n. 55 et 56, 1992-1993, p. 38-43 et p. 10-15.

J. Authier-Revuz, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique », *Faits de langues*, n. 5, 1995, p. 183-192.

J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vol., Larousse, « Sciences du langage », 1995.

J. Authier-Revuz, « Le guillemet, un signe de langue écrite à part entière », dans J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin (dir.), *A qui appartient la ponctuation*, Paris-Bruxelles, Duculot, « Champs linguistiques », 1998, p. 373-388.

J. Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères », *Actes du colloque Le Fait autonymique – ou de mention – dans les langues et les discours*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 5-7 octobre 2000, disponible sur le site www.cavi.univ-paris3.fr/ilgpa/autonymie/actes.htm.

É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

É. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n. 17, 1970, p. 12-18.

G. Berthomieux, « *Comme un, comme le* : alternance de l'article et analyse contrastive de la comparaison », dans F. Berlan, G. Berthomieux (dir.), *La Synonymie*, PUPS, « Études linguistiques », 2012, p. 425-444.

M. Black, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 55, 1954-1955, p. 273-294.

M. Black, *Models and metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

M. Black, « How metaphors work : A reply to Donal Davidson », *Critical Inquiry*, Vol. 6, n. 1, 1979, p. 131-143.

M. Black, « More about metaphor », dans A. Ortony (dir.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, [1979] 1993, p. 19-41.

A. Borillo, « À propos de la localisation spatiale », *Langue Française*, n. 86, 1990, p. 75-84.

S. Botet, *Petit traité de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

D. Bouverot, « Comparaison et métaphore », *Le Français Moderne*, vol. 37, n. 2, 3, 4, 1969, p. 132-147, p. 224-238, p. 301-316.

C. Brooke-Rose, *A grammar of metaphor*, Londres, Secker&Warburg, 1958.

P.-A. Buvet, G. Gross, « Comparaison et expression du haut degré dans le groupe nominal », *Faits de langues*, n. 5, 1995, p. 89-122.

N. Charbonnel, *La Tâche aveugle, I, Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

J. Charconnet, *Analogie et logique naturelle. Une étude des traces linguistiques du raisonnement analogique à travers différents discours*, Berne, Peter Lang, « Sciences pour la communication », 2003.

J. Cohen, « La comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, n. 12, 1968, p. 43-51.

B. Combettes, *Les Constructions détachées en français*, Ophrys, « L'essentiel français », 1998.

A. Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation : formalisation et opérations de repérage*, Ophrys, « L'homme dans la langue », 1999.

J. Damourette, E. Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1983.

L. Danon-Boileau, M.-A. Morel (dir.), « La comparaison », *Faits de langues*, n. 5, 1995.

W. De Mulder, A. Callier, « Du démonstratif à l'article défini : le cas de *ce* en français moderne », *Langue Française*, vol. 152, n. 4, 2006, p. 96-113.

M. Delabre, « Syntaxe de *ainsi que* et *de même que* en français contemporain », *L'Information grammaticale*, n. 23, 1984, p. 11-17.

M. Delabre, « *Comme* opérateur d'inclusion référentielle », *Linguisticae investigationes*, n. 8-1, 1984, p. 21-36.

M. Delabre, « Les deux types de comparaison avec *comme* », *Le Français Moderne*, n. 52, 1984, p. 22-47.

D. Denis, A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Le livre de poche, 1994.

M. Desmets, « Constructions comparatives en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 33-49.

M. Desmets, « Ellipses dans les constructions comparatives en *comme* », *Linx*, n. 58, 2008, disponible sur le site <http://linx.revues.org/328>.

C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, « Lexica, mots et dictionnaires », 2001.

F. Douay-Soublin, « La contre-analogie. Réflexion sur la récusation de certaines analogies pourtant bien formées cognitivement », *Texte !* décembre 1999 [en ligne], disponible sur le site http://www.revue-texto.net/Inedits/Douay-Soublin/Douay_Analogie.html.

J. Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, « Tel », 1991.

J. Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973.

O. Ericsson, *La Suppléance verbale en français moderne*, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis, 1985.

- M. Fasciolo, « Les verbes d'occurrence sont-ils des supports des noms d'événements ? », disponible sur le site <https://www.academia.edu/23506027/>.
- N. Flaux, E. Moline, « Constructions en *comme* : homonymie ou polysémie ? Un état de la question », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 3-9.
- N. Fournier, C. Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, n. 18, 2007, p. 69-107.
- N. Fournier, C. Fuchs, « Les subordonnées comparatives détachées », dans D. Apotheloz, B. Combettes, F. Neveau (dir.), *Les Linguistiques du détachement, Actes du colloque de Nancy (7-9 juin 2006)*, Peter Lang, 2009, « Sciences pour la communication », p. 263-275.
- J.-J. Franckel, *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Genève, Droz, 1989.
- C. Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », *Langages*, n. 88, 1987, p. 95-127.
- C. Fuchs, P. Le Goffic, « La polysémie de *comme* », dans O. Soutet (dir.), *La Polysémie, « Études linguistiques »*, PUPS, 2005, p. 267-292.
- C. Fuchs, « *Comme*, marqueur d'analogie : l'identité de manière d'être », dans F. Neveu, N. Le Querler, E. Roussel (dir.), *Relations, connexions, dépendances. Hommage au professeur Claude Guimier*, Rennes, PUR, « Rivages linguistiques », 2012, p. 179-196.
- C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, Ophrys, « L'essentiel français », 2014.
- D. Gaatone, « Ces insupportables verbes support. Le cas des verbes événementiels », *Linguisticae Investigationes*, vol. 27, 2004, p. 239-250.
- M. Galmiche, « Phrases, syntagmes et articles génériques », *Langages*, 1985, p. 2-39.
- J. Gardes-Tamine, *Au cœur du langage : la métaphore*, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », Honoré Champion, 2011.
- M.-N. Gary-Prieur, « La dimension cataphorique du démonstratif. Etude de constructions à relative », *Langue française*, n. 120, 1998, p. 44-50.
- M.-N. Gary-Prieur, « GN démonstratifs à référence générique : une généralité discursive », *French Language Studies*, n. 11, 2001, p. 221-239.
- M.-N. Gary-Prieur, « La distinction d'un élément dans une classe discursive. Étude des GN de la forme un de ces N qui P », dans B. Combettes, C. Schnedecker, A. Theissen (dir.), *Ordre et distinction dans la langue et dans le discours*, Actes du Colloque international de Metz (18,19, 20 mars 1999), Honoré Champion, 2003, « Linguistique française », p. 217-231.
- M.-N. Gary-Prieur, *Les Déterminants du français*, Ophrys, « L'essentiel français », 2011.
- L. Gosselin, « L'interprétation des relatives : le rôle des déterminants », *Linguisticae Investigationes*, XIV:1, 1990, p. 1-30.
- L. Guilbert, R. Lagane, G. Niobey (dir.), *Grand Larousse de la Langue Française*, t. II, 1972.
- C. Guimier, *Syntaxe de l'adverbe anglais*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Psychomécanique du langage », 1988.

C. Guimier, *Les adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Ophrys, « L'essentiel français », 1996.

P. Hadermann et al., « La scalarité aux fondements de la distinction entre constructions équative et similative ? » dans J. Durand, B. Habert, B. Laks (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF '08, Institut de Linguistique Française*, 2008, p. 2587-2599.

M. Haspelmath, O. Buchholz, « Equative and similative constructions in the languages of Europe », dans J. Van der Auwera, (dir.), *Adverbial constructions in the languages of Europe*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1998, p. 277-334.

A. Henry, *Métaphore et métonymie*, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1971.

D. Hochart, « Être de ces n qu- p dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », *L'Information Grammaticale*, n. 109, 2006, p. 52-60.

D. Hochart, « Constructions en *comme ces N qu-P* détachées dans *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées entre langue et discours*, Arras, Artois Presses Université, « Études linguistiques », 2007, p. 153-170.

R. Huyghe, « La sémantique des noms d'action : quelques repères », *Cahiers de Lexicologie*, n. 105, 2014, disponible sur le site <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-00975630v2>.

G. Kleiber, « Relatives spécifiantes et relatives non spécifiantes », *Le Français Moderne*, n. 49, 1981, p. 216-233.

G. Kleiber, « Article défini, théorie de la localisation et présupposition existentielle », *Langue Française*, 1983, p. 87-105.

G. Kleiber, « Les démonstratifs démontrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, n. 51-2, 1983, p. 99-117.

G. Kleiber, « Métaphores et vérité », *Linx*, n. 9, 1983, p. 89-130.

G. Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Klincksieck, 1984, p. 123-163.

G. Kleiber, « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française*, n. 101, 1994, p. 35-56.

G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans N. Charbonnel, G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1999, p. 85-134.

J.-M. Klinkenberg, « Métaphore et cognition », dans N. Charbonnel, G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, PUF, 1999, « Linguistique nouvelle », p. 135-170.

Y. Kroumova, P. Hristov, « Les fonctions de *comme* », *Revue Roumaine de Linguistique*, n. 27-1, 1982, p. 71-77.

G. Lakoff, M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Les Éditions de minuit, « Propositions », 1985.

K. Lambrecht, *Information structure and sentence form : Topic, Focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

- P. Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans Id. (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre d'Études Linguistiques de l'Université de Caen, 1986, p. 55-69.
- P. Le Goffic, « Comme, adverbe connecteur intégratif : éléments pour une description », *Travaux linguistiques du CERLICO*, n. 4, 1991, p. 11-31.
- P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, « HU langue française », 1993.
- M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, « Langue et langage », 1972.
- J.-M. Léard, M. Pierrard, « L'analyse de *comme* : le centre et la périphérie », dans M. Berr, P. Hadermann et A. Van Slijcke (dir.), *La syntaxe raisonnée, Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone*, Bruxelles, Duculot, « Champs linguistiques », 2003, p. 203-234.
- S. Leroy, « Les constructions comparatives intensives dans *Illusions perdues* », *L'Information grammaticale*, n. 99, 2003, p. 39-42.
- S. Leroy, « Les comparaisons *comme* SN exprimant le plus haut degré », *Travaux de linguistique*, n. 54, 2007, p. 69-82.
- S. Leroy, « Scalarité, comparaison, identité. Le cas de *comme* et *tel(que)* », dans P. Hadermann et al. (dir.), *Approches de la scalarité*, Genève, Droz, « Recherches et rencontres », 2010, p. 39-65.
- V. Magri-Mourgues, « Modes impersonnels et énonciation poétique », dans J. Durand, B. Habert, B. Laks (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08*, Paris, Institut de Linguistique Française, 2008, p. 1403-1415, disponible sur le site <http://www.linguistiquefrancaise.org>.
- D. Maingueneau, « La situation d'énonciation entre langue et discours », disponible sur le site <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>.
- R. Martin, *Pour une logique du sens*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1992.
- E. Moline, « Pierre est-il aussi intelligent que Paul ? Syntaxe des comparatives corrélatives quantifiantes », *Cahiers d'Études Romanes, CERCLID*, n. 8, 1996, 233-257.
- E. Moline, « Y a comme un problème : un emploi métalinguistique de *comme* », *Champs du signe*, n. 6, 1996, p. 249-277.
- E. Moline, « C'est juste une fille comme toi et moi : un exemple de relatives en *comme*. De la comparaison au prototype », *Revue Romane*, n. 33-1, 1998, p. 67-86.
- E. Moline, « Détachement, négation et comparaison : un emploi paradoxal de *comme* ? », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées : entre langue et discours*, Arras, Artois Presses Université, « Études linguistiques », 2007, p. 129-151.
- E. Moline, « *Comme* et l'assertion », *Langue française*, n. 157, 2008, p. 103-115.
- E. Moline, « *Elle volait pour voler, comme on aime pour aimer* : Les propositions d'analogie en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 83-99.
- E. Moline, « *Elle me parle comme une mitrailleuse*. L'interprétation des adverbiaux de manière *qu-* : le cas de parler et des verbes de "manière de parler" », *Langages*, n. 175, 2009, p. 49-65.

- E. Moline, M. Desmets, « Ni tout à fait la même/ni tout à fait une autre. À propos des emplois qualifiants en *comme SN* », dans J. François et al., *Autour de la préposition : actes du colloque international de Caen, 20-22 septembre 2007*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Bibliothèque de syntaxe et sémantique », 2009, p. 49-60.
- E. Moline, « *Un homme comme vous !* Ressemblance et identité référentielle », *Studii de lingvistică*, n. 3, 2013, p. 107-125.
- J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, « Présentation : Problèmes de la métaphore », *Langages*, n. 54, 1979, p. 5-40.
- J. Molino, « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française*, n. 49, 1981, p. 77-91.
- M. Monte, « *Si* marqueur d'altérité énonciative dans les *si P* extrapredicatives non conditionnelles », *Langue française*, n. 163, 2009, p. 99-119.
- M. Muller, *La Subordination en français. Le schème corrélatif*, Armand Colin, Collection U, « Linguistique », 1996.
- M. Pierrard, J.-M. Léard, « *Comme* : comparaison et haut degré », *Travaux linguistiques du CERLICO*, n. 17, 2004, p. 269-287.
- M. Pierrard, « La comparative co-énonciative en *comme* », *Langue française*, n. 159, 2008, p. 50-66.
- H. Portine, « Fin comme (un) cheveu », *Revue de linguistique romane*, t. 59, n. 235-236, 1995, p. 369-399.
- H. Portine, « Représentation de la diversité des sens et des chaînons dans L'EGLF de Damourette et Pichon : le cas de *comme* », *Langages*, n. 124, 1996, p. 85-112.
- M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les Éditions de minuit, « Propositions », 1992.
- M. Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française*, n. 134, 2002, p. 6-20.
- M. Prandi, « Une distinction classique reformulée : figures du conflit conceptuel et figures de l'interprétation des messages », *Publif@rum*, n. 6, disponible sur le site http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=26.
- M. Prandi, E. Raschini, « La similitudine tra le forme di attenuazione dell'interazione concettuale », *Synergies Italie*, numéro spécial, 2009, p. 21-30.
- S. Prévost, « La notion de Thème : flou terminologique et conceptuel », *Cahiers de praxématique*, n. 30, 1998, disponible sur le site <https://praxématique.revues.org/2751>.
- A. Rabatel, « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », *Langue Française*, n. 128, 2000, p. 52-73.
- F. Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, « Formes sémiotiques », 1987.
- J. Rey-Debove, *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Le Robert, « L'ordre des mots », 1978.
- M. Riegel, « Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs », *Langue Française*, n. 73, 1987, p. 29-53.

M. Riegel, « La définition, acte du langage ordinaire. De la forme aux interprétations », dans J. Chaurand, F. Mazière (dir.), *La Définition*, Larousse, 1990, p. 97-111.

M. Riegel et al., *Grammaire Méthodique du Français*, PUF, « Quadrige », 2011.

Cl. et N. Rivière, « Une rhétorique de la substitution », *Langages*, n. 88, 1987, p. 89-94.

L. Rosier, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, « Champs linguistiques », 1999.

L. Sarda, « Les adverbiaux prépositionnels en *dans* : exploration en corpus de la notion de contenance », *Corela*, n. 7, 2010, disponible sur le site <http://corela.revues.org/911>.

J. Searle, *Sens et expression*, Les Éditions de minuit, « Le sens commun », 1982.

I. Tamba-Mecz, « À propos de la signification des figures de comparaison », *L'Information grammaticale*, n. 1, 1979, p. 16-20.

I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré : vers une théorie de l'énonciation figurative*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1981.

J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n. 54, 1979, p. 65-81.

A. Tihu, « Constructions détachées en *comme*. Conformité et argumentation », dans N. Flaux, D. Stosic (dir.), *Les Constructions détachées : entre langue et discours*, Arras, Artois Presses Université, 2007, « Études linguistiques », p. 103-127.

C. Vandeloise, *L'Espace en français*, Seuil, « Travaux linguistiques », 1986.

C. Vauguer, « L'identité de la préposition *dans* : de l'intériorité à la coïncidence », *Modèles linguistiques*, n. 53, 2006, disponible sur le site <http://ml.revues.org/525>.

OUVRAGES ET ARTICLES DE RHETORIQUE ET DE STYLISTIQUE

Anonyme, *Rhetorica ad Herennium*, texte établi et traduit par G. Achard, Les Belles Lettres, 1989.

Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, 1969.

Aristote, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, GF Flammarion, 2007.

Aristote, *Poétique*, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

P. Bacry, *Les Figures de style*, Belin, « Alpha », 1992.

Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921.

R. Barthes, « Rhétorique de l'image » *Communications*, n. 4, 1964, p. 40-51.

R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n. 16, 1970, p. 172-223.

S. Basset, «The Function of the Homeric Simile », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 52, 1921, p. 132-147.

H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, t. I, Librairie Hachette, 1845.É. Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.

M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours* [2005], Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2014.

É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : le déterminant discontinu *un de ces...qui...* », *L'Information Grammaticale*, n. 90, 2001, p. 32-43.

É. Bordas, « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », *L'Information grammaticale*, n. 119, 2008, p. 49-53.

A.-É. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, F. Wieveg, 1888.

S. Chaudier, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », dans B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien*, Rennes, PUR, « Didact français », 2014, p. 67-80.

Y. Chevalier, P. Wahl (dir.), *La Syllepse, figure de stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Textes et Langues », 2006.

Cicéron, *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud et H. Bornecque, Les Belles Lettres, 1922-1930.

Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, 1994.

Cicerone, *Dell'Oratore*, Milano, BUR, « Classici greci e latini », 1994.

J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, « Champs classiques », 1978.

B. Damamme-Gilbert, *La Série énumérative*, Genève, Droz, « Langue et culture », 1989.

D. Delabastita et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2001.

F. Douay-Soublin, « Sur une règle rhétorique d'effacement », *Langue française*, n. 11, 1971, p. 102-109.

F. Douay-Soublin, « Non, la rhétorique française au XVIIIe siècle n'est pas "restreinte" aux tropes », *Histoire, Épistémologie, Langage*, t. 12, fascicule 1, 1990, p. 123-132.

Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, présentation, notes et traduction par F. Douay-Soublin, Flammarion, 1988.

B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1984.

J. Dürrenmatt, *La Métaphore*, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2002.

P. Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction par G. Genette, Flammarion, 1968.

C. Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, « 128 », 1995.

J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, Armand Colin, « Coursus : lettres », 2002.

- A. Gautier, « La clairière était comme une île : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* », *Actes de la Journée d'agrégation « Langue et style »*, PUPS, 2007, p. 143-155.
- G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n. 16, 1970, p. 158-171.
- J. Gleize, « Comme si c'était une fiction. Sur un dispositif analogique dans *L'Acacia* de Claude Simon », *Michigan Romance Studies*, n. 13, 1993, p. 81-102.
- J. Gleize, « Comparaisons hypothétiques et récit fictionnel », dans *Travaux du Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence*, n. 15 (Le Récit), 2000, p. 63-74.
- R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899.
- R. de Gourmont, « La comparaison et la métaphore », *Le problème du style*, Mercure de France, 1902.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, « Langue et langage », 1970.
- P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953. E. Heboyan (dir.), *La Figure de la comparaison*, Arras, Artois Presses Université, « Lettres et civilisations étrangères », 2010.
- F. Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1975.
- A. Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, « Belin Sup Lettres », 1993.
- J. Kokelberg, *Les Techniques du style : vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Armand Colin, « Cursus : lettres », 2005.
- R. Lambert, « L'observation des ressemblances, d'après Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. 22, n. 2, 1966, p. 169-185.
- B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, édition établie par B. Timmermans, PUF, 1998.
- G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire : principes de composition et de style à l'usage des élèves des lycées et collèges et de l'enseignement primaire supérieur*, Hachette, 1896.
- H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.
- Marmontel, *Éléments de littérature*, t. I, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1879.
- J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.
- M. H. McCall, *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1969.
- S. Meleuc, « Structure de la maxime », *Langages*, n. 13, 1969, p. 69-99.
- H. Meschonnic, *Pour la Poétique*, I, Gallimard, « Le Chemin », 1970.
- C. Michel, *Poétique de l'analogie*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2013.
- H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », dans G. Antoine, R. Martin (dir.), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Éditions du CNRS, 1985, p. 466-477.

- G. Molinié, *Éléments de stylistique*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1986.
- G. Molinié, M. Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, 1996.
- G. Molinié, *La Stylistique*, PUF, « Quadrige », 2004.
- H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], PUF, 1998.
- B. Morin, « Faut-il lire les comparaisons homériques du récit odysseén ? », *Tôzai*, n. 9, 2008, p. 109-147.
- M. Murat, « La métaphore dans la tradition rhétorique : quelques remarques sur le plus beau des tropes », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 21, n. 2, 1983, p. 155-173.
- M. Murat, *Le Rivage des Syrtes de J. Gracq. Poétique de l'analogie*, Corti, 1983.
- M. Murat, « Poétique de l'analogie », *L'Information grammaticale*, n. 26, 1985, p. 41-46.
- J.-C. Pellat, « Les maximes de La Rochefoucauld : formes générales d'un discours particulier », dans F. Neveu (dir.), *Faits de langue, sens des textes*, SEDES, 1998, p. 95-108.
- A. Pellissier, *Principes de rhétorique française*, 3e édition, Librairie Hachette et Cie, 1873.
- C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, [1958], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, « UB Lire », 2008.
- A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
- N. Petithon « La figure de la comparaison chez Flaubert », *Flaubert*, n. 11, 2014, disponible sur le site <http://flaubert.revues.org/2279>.
- G. Philippe, J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, « Littérature générale », 2009.
- G. Philippe, « Quelques réflexions sur l'idée de stylistique historique » dans C. Badiou-Monferran (dir.), *La Littérarité des belles-lettres. Un défi pour les sciences du texte*, Classiques Garnier, 2013, « Investigations stylistiques », p. 269-283.
- G. Philippe, « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, n. 181, 2017, p. 5-17.
- Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, 1975-1980.
- J.-B. Renault, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques. Musique, musicologie et arts de la scène*. Thèse soutenue à l'université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2013, disponible sur le site <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916648>.
- P. Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, vol. 2, n. 13, 1918.
- N. Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, « Collection U », 2003.
- P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, « Poétique », 1975.

M. Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 16, 1964, p. 81-95.

J.-J. Robrieux, *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, « Les topos », 1998.

C Rouayrenc, « Syllepse et co(n)texte », dans Y. Chevalier, P. Wahl (dir.), *La Syllepse, figure de stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Textes et langue », 2006, p. 157-172.

R. Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Éditions de l'EHESS, 1992.

P. Secretan, *L'Analogie*, PUF, « Que sais-je », 1984.

G. Serbat, « Le prétendu “présent” de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'Information grammaticale*, n. 38, 1988, p. 32-35.

J.-P. Sermain, « Introduction », dans F. Douay-Soublin, J.-P. Sermain (dir.), *Pierre “Émile” Fontanier, la rhétorique et les figures de la Révolution à la Restauration*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2007, p. 1-16.

A. Severyns, « Simples remarques sur les comparaisons homériques », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 70, 1946, p. 540-547.

G. Siouffi, *Penser le langage à l'âge classique*, Armand Colin, « Collection U », 2010.

H. Suhamy, *Les Figures de style*, PUF, « Que sais-je », 1981.

A. Traisnel, « La défaite de la transcendance : la comparaison comme procédé allégorique dans *The wedding knell* de Nathaniel Hawthorne », dans E. Heboyan (dir.), *La Figure de la comparaison*, Arras, Artois Presses Université, « Lettres et civilisations étrangères », 2010, p. 43-61.

P. Veyne, I. Tamba-Mecz, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, t. 92, fascicule 436-437, 1979, p. 77-98.

A. Vigh, « Comparaison et similitude », *Le Français moderne*, vol. 43, n. 3, 1975, p. 214-233.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR PROUST

AA.VV., « Hommage à Marcel Proust », *Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1923.

S. Agosti, *Realtà e metafora*, Milano, Feltrinelli, « Campi del sapere », 1997.

L. Angard, L. Fraise, « Proust et Alexandre Dumas. À la rencontre du roman qui “ne se pense pas” », *Revue d'études proustiennes*, n. 5, 2017-1, p. 173-189.

N. Aubert, *Proust. La traduction du sensible*, Oxford, Routledge, « Legenda », 2002.

N. Aubert, « Pour une “autre” obscurité : Breton lecteur de Proust », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 9, 2012, p. 113-128.

N. Aubert, « La pensée-paysage », conférence tenue le 22 novembre 2013 à Oxford, dans le cadre du cycle « Proust : la pensée, l'émotion, l'écriture » organisé par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS/CNRS), disponible sur le site <https://www.youtube.com/watch?v=ZHcyCeG7k98>.

Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1975.

R. Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 313-325.

R. Barthes, « Une idée de Recherche », *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 307-312.

R. Bartsch, *Memory and understanding : Concept formation in Proust's À la recherche du temps perdu*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2005.

P. Bayard, *Le Hors-sujet*, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1996.

M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Michalon, « Encre marine », 2007.

A. Beretta Anguissola, *Les Sens cachés de la Recherche*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2013.

R. Billermann, *Die "métaphore" bei Marcel Proust : ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München, Fink, 1998.

E. Bizub, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2006.

M. Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milano, Feltrinelli, « Saggi brevi », 1981.

M. Bongiovanni Bertini, « Tempo dell'interiorità, tempo della storia : il modello del romanzo di formazione in Jean Santeuil », dans P. Amalfitano (dir.), *Il romanzo tra due secoli (1880-1918)*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 123-135.

Henri Bonnet, *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Vrin, 1946-1949.

É. Bordas, « Proust et l'exophore mémorielle », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 35, 2005, p. 131-147.

A. Bouillaguet, *Proust et le jeu intertextuel*, Éditions du Titre, 1990.

A. Bouillaguet, « Combray entre mythe et réalité », *Marcel Proust 3 : Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 1997, p. 27-44.

A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2000.

A. Bouillaguet B. G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion, « Références et dictionnaires », 2014.

M. Bowie, *Proust among the stars*, New York, Columbia University Press, 1998.

G. Brée, « Une étude du style de Proust dans *Les Plaisirs et les Jours* », *The French Review*, vol. 15, n. 5, 1942, p. 401-409.

G. Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé : introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, 1950.

A. Briot, *Le Plaisir chez Proust*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2017.

- B. Brun, « Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire », *Cahiers Marcel Proust 11, Études proustiennes IV*, 1982, p. 241-316.
- B. Brun, « Brouillons des aubépines », *Cahiers Marcel Proust 12, Études proustiennes V*, 1984, p. 215-304.
- B. Brun, « Les idées reçues au sujet de Marcel Proust », dans P. Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Editions Kimé, « Détours littéraires », 2010, p. 225-238.
- M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, « Matière étrangère », 2008.
- T. Carrier-Lafleur, « Introspection créatrice et comédie humaine. Proust, Balzac et Bergson », *@analyses*, n. 3, 2011, disponible sur <https://uottawa.scholarsportal.info/ojd/index.php/revue-analyses/article/view/652>.
- R. Celly, *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*, Gallimard, 1935.
- P. Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2006.
- S. Chaudier, « À la recherche d'une figure : les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n. 50, 2000, p. 59-80.
- S. Chaudier, « Politique de Proust », *Textuel*, n. 25, 2004, p. 29-44.
- S. Chaudier, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004.
- S. Chaudier, « Proust et "Combray" : écrire l'origine », dans A. Schaffner (dir.), *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2005, p. 111-119.
- S. Chaudier, « Comme, morphème de poéticité », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 35, 2005, p. 105-116.
- S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », dans Y. Chevalier, P. Wahl (dir.), *La Syllepse, figure de stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, « Textes et langue », p. 421-430.
- S. Chaudier, « Proust et la rhétorique », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 37, 2007, p. 77-87.
- S. Chaudier, « La cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud », dans D. Perrot-Corpet, C. Queffélec (dir.), *Citer la langue de l'autre : mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Passages », 2007, p. 35-55.
- S. Chaudier, « Proust et la langue littéraire », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, « Littérature générale », 2009, p. 411-449.
- S. Chaudier, « Le discours de la loi dans la Recherche », dans I. Serça, G. Henrot-Sostero (dir.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2013, p. 261-283.
- D. Cohn, « Proust's generic ambiguity », *The Distinction of fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, p. 58-78.
- A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, « Poétique », 1989.

A. Compagnon, « Le “profil assyrien” ou l’antisémitisme qui n’ose pas dire son nom : les libéraux dans l’affaire Dreyfus », *Études de langue et littérature françaises* (Kyoto), n. 28, 1997, disponible sur le site http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm

A. Compagnon, « Proust au musée », dans J.-Y. Tadié, *L’Écriture et les arts*, Gallimard-Bibliothèque nationale de France, 1999, disponible sur le site http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm

A. Compagnon, « Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours », dans B. Clément, M. Escola (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, disponible sur le site https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm

A. Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature, Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Odile Jacob, 2009.

A. Compagnon, « Proust en 1913 », cours du 19 février 2013, disponible sur le site <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-02-19-16h30.htm>.

A. Contini, *Marcel Proust : tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, CLUEB, 2006.

C. Costentin, « Les anaphores démonstratives dans le texte proustien de *Sodome et Gomorrhe* : jeu d’intégration, de transgression et de connivence », dans M. Erman (dir.), *Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Ellipse, « C.A.P.E.S/Agrégation Lettres », 2000, p. 23-46.

B. Crémieux, *Du côté de Marcel Proust*, Lemarquet, 1929.

I. Crosman-Wimmers, « Thématique et poétique de la lecture romanesque », *Communications*, n. 47, 1988, p. 63-77.

I. Crosman-Wimmers, *Proust and emotion : The importance of affects in À la recherche du temps perdu*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

L. Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* [1929], Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2012.

R. Debray-Genette, « Thème, figure, épisode : genèse des aubépines », dans G. Genette, T. Todorov (dir.), *Recherches de Proust*, Seuil, 1980, p. 105-141.

G. Deleuze, *Proust et les signes*, [1964], PUF, « Quadrige » 2014.

V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1987.

J. Dubois, « Petits éléments de fiction théorique », *Bulletin d’informations proustiennes*, n. 42, 2012, p. 109-112.

S. Duval, « Le miroir fallacieux du discours direct. Parole rapportée, ironie et illusion linguistique », *Poétique*, n. 119, 1999, p. 259-278.

S. Duval, *L’Ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004.

S. Duval, « Une “farce poétique : les anneaux du style et les alliances de l’humour », *Bulletin d’informations proustiennes*, n. 37, 2007, p. 122-124.

S. Duval, « “L’essence précieuse” de l’œuvre proustienne : l’humour et la mise en jeu de la valeur », dans *Modernités*, n. 25, 2007, p. 101-129.

- S. Duval, « Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve », *Études littéraires*, Vol. 38, n. 2-3, 2007.
- S. Duval, « Une question de vision : Charlus, roi Lear et célibataire de l'art », dans A. Watt (dir.), *Le Temps retrouvé. Eighty years after/ 80 ans après. Critical Essays/Essais critiques*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2009, p. 37-51.
- E. Eells, « Proust et les préraphaélites », *Bulletin Marcel Proust*, n. 45, 1995, p. 19-31.
- B. de Fallois, *Maximes et pensées dans À la recherche du temps perdu*, France Loisirs, 1989.
- R. Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Grasset, 1979.
- V. Ferré, « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, n. 158, 2009, p. 193-214.
- V. Ferré, « Entre essai et roman : la question des « lois » chez Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 42, 2012, p. 113-125.
- V. Ferré, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2013.
- S. Fonvielle, H. Galli, « La figure du distinguo. Esthétique du fragment », dans I. Serça, G. Henrot-Sostero (dir.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la recherche*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2013, p. 61-77.
- S. Fonvielle, J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne : perspectives linguistiques et stylistiques*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2015.
- L. Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust – Le Fragment expérimental*, Corti, 1988.
- L. Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, « Esthétique », 1995.
- L. Fraisse, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* » dans M. Erman (dir.) *Sodome et Gomorrhe : Marcel Proust*, Paris, Ellipses, 2000, « C.A.P.E.S/Agrégation Lettres », p. 111-126.
- L. Fraisse, « Proust et Viollet-le-Duc : de l'esthétique de Combray à l'esthétique de la Recherche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 1, janvier-février 2000, p. 45-90.
- L. Fraisse, « Émile Mâle et le secret perdu de la Recherche », *Marcel Proust aujourd'hui*, n. 1, 2003, p. 9-33.
- L. Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, n. 142, 2005 p. 219-238.
- L. Fraisse, « Proust et Anna de Noailles », *Publif@rum*, n. 2, 2005, disponible sur le site www.publiforum.farum.it.
- L. Fraisse, « Le bal de têtes, selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique », dans A. Montadon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers de recherches du CRLMC », 2005, p. 133-158.
- L. Fraisse, « Changement de paysage. Les réécritures de Proust dans les récits de Gracq », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 6, 2008, p. 13-37.
- L. Fraisse, « Le roman comme recherche. Quelques perspectives sur la fiction herméneutique », L. Carriedo, M.-L. Guerrero (dir.), *Marcel Proust : écriture, réécritures : dynamiques de*

l'échange esthétique/ Marcel Proust : escritura, reescrituras : dinámicas del intercambio estético, Bruxelles/Bern/Berlin, Peter Lang, 2010, p. 33-49.

L. Fraisse, « Homère ou le mythe du premier écrivain », dans Id., *La Petite musique du style*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 55-93.

L. Fraisse, « Proust et La Rochefoucauld », dans Id., *La petite musique du style*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 113-135.

L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, PUPS, « Lettres françaises », 2013.

L. Fraisse, « Introduction », *La Prisonnière*, Œuvres complètes de Marcel Proust, t. V, Classiques Garnier, « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2013, p. 7-173.

L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2014.

L. Fraisse, « Introduction », *La Fugitive*, Œuvres complètes de Marcel Proust, t. VI, Classiques Garnier, « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2017, p. 7-281.

D. Gasiglia-Laster, « Les références de Proust aux pièces sorties du répertoire : une intertextualité à retrouver », *Marcel Proust aujourd'hui*, n. 4, 2006, p. 135-155.

G. Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Seuil, « Poétique », 1966, p. 39-67.

G. Genette, « Proust et le langage indirect », dans Id., *Figures II*, Seuil, « Poétique », 1969, p. 223-293.

G. Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 41-63.

G. Genette, « Le paratexte proustien », *Cahiers Marcel Proust* n. 14, *Études proustiennes* n. 6, Paris, Gallimard, 1987, p. 11-32.

G. Giorgi, « Un côté antibergsonien de Proust : l'esprit d'analyse », dans E. Sparvoli, M. Carbone (dir.), *Marcel Proust et la philosophie d'aujourd'hui*, Pisa, ETS Edizioni, « Memorie e atti di convegni », p. 79-89.

F. Godeau, « Le Temps retrouvé : Roman de la fin d'un monde ? », *Vox poetica*, disponible sur le site <http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/godeau.html>.

V. Graham, *The imagery of Proust*, New York, Barnes&Noble, 1966.

J. Grandsaigne, *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Lettres Modernes Minard, 1981.

S. Guez, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2013.

J. Hassine, « La charité de Giotto ou l'allégorie de l'écriture dans l'œuvre de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 26, 1995, p. 23-43.

M. Helkkula, « La scène d'énonciation dans *À la recherche du temps perdu* », dans R. Amossy, D. Maingueneau, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, « Cribles », 2003, p. 227-237.

G. Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, Cleup, « Letture e ricerche francesi », 1991.

G. Henrot, « À propos d'«impressions». Petite mise au point » *Bulletin Marcel Proust*, n. 49, 1999, p. 137-148.

G. Henrot, « Poétique et réminiscence : charpenter le temps », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 253-281.

G. Henrot, « L'architecture du signe proustien », *Marcel Proust 4. Proust au tournant des siècles 1*, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 273-291.

G. Henrot, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2011.

A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *Item*, disponible sur le site <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13999>.

A. Herschberg-Pierrot « Notes sur la mort de la grand-mère », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 36, 2006, p. 87-100.

S. Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2007.

A.-P. Ifri, *Proust et son narrataire*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu : Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Heidelberg, Carl Winter, 1955.

Y. Kato, « Les Aubépines et les artistes dans *À la recherche du temps perdu* », *Gallia*, n. 34, 1994, p. 34-41.

Y. Kato, « La leçon d'impressionnisme d'Elstir et la vision du héros. Genèse du Port de Carquethuit », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 28, 1997, p. 43-54.

L. Keller, *Proust im Engadin*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 2011.

L. Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2016.

P. Kolb, « Une énigmatique métaphore de Proust », *Europe*, août-septembre 1970, p. 141-151.

S. Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Gunther Narr Verlag, « Œuvres et critiques », 2004.

P.-L. Larcher, « Les images de la lanterne magique », *Bulletin Marcel Proust*, n. 10, 1960, p. 274-290.

A. de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, t. I, Corti, 1978.

A. de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, t. III, *L'ordre des choses et la création littéraire*, Corti, 1985.

A. Le Roux, « La guêpe fouisseuse, ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 31, p. 123-130.

F. Leriche, « Citation, référence et allusion culturelle dans le roman et la correspondance de Proust », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 7, 2009, p. 31-50.

F. Leriche, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », *Genesis*, n. 36, 2013, disponible sur le site <http://genesis.revues.org/1153>.

- N. Lockhurst, *Science and structure in Proust's À la recherche du temps perdu*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- Y. Louria, *La convergence stylistique chez Proust*, Nizet, 1957.
- M. Magill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications Inc., 1991.
- I. Maranini. « Senso e valore degli aggettivi “congiunti” nello stile di Proust », *Studi Francesi*, 1961, p. 40-60.
- G. Matoré, I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du Temps perdu*, Klincksieck, 1972.
- N. Mauriac-Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », dans R. Coudert, G. Perrier (dir.), *Marcel Proust : surprises de la Recherche, Cahiers Textuel*, n. 45, 2004, p. 15-28.
- N. Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2005.
- N. Mauriac-Dyer, « Les vertèbres de tante Léonie, une “vue optique” ? », dans A. Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 29-38.
- M. Mein, *Thèmes proustiens*, Nizet, 1979.
- M. Mein, « Les ailes, le vol et l'aviation dans la Recherche et dans les Cahiers de Proust », *Cahiers Marcel Proust*, n. 11, 1982, p. 161-185.
- M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, 1982.
- J. Milly, *La Phrase proustienne. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, 1975.
- J. Milly, *Proust et le style*, Genève, Slatkine Reprints, 1991.
- J. Milly, « Phrase, phrases », dans B. Brun (dir.), *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 197-216.
- M. Muller, *Les Voix narratives dans La Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1966.
- J. Nathan, *Citations, références et allusions de Marcel Proust*, Nizet, 1969.
- G. Perrier, *La Mémoire du lecteur : essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011.
- G. Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, 1963.
- S. Pierron, « *Ce beau français un peu individuel* » : *Proust et la langue*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2005.
- G. Poulet, *L'Espace proustien* [1963], Gallimard, « Tel », 1982.
- J.-M. Quaranta, « La place de la mémoire. Expériences privilégiées et mémoire involontaire », *Bulletin Marcel Proust*, n. 47, 1997, p. 99-122.

J.-M. Quaranta, « Impressions obscures et souvenirs involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 28, 1997, p. 99-115.

J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2011.

C. Quémar, « L'église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédaction d'un fragment de la version primitive de Combray) », *Cahiers Marcel Proust 6, Études proustiennes I*, 1973, p. 277-342.

M. Raimond, *Proust romancier*, SEDES, 1984.

J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.

J. Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, « Cahiers Marcel Proust 13 », Gallimard, 1985.

L. de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*, Gallimard, 1969.

F. Robert, « Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n. 53, 2003, p. 139-154.

J. Robertson, « Dynamisme et mimétisme : aspects de la comparaison chez Proust », *French Studies in Southern Africa*, n. 16, 1987, p. 30-42.

B. G. Rogers, *Proust's narratives techniques*, Genève, Droz, 1965.

J. Rousset, « La voix de Charlus », *Poétique*, n. 108, 1996, p. 387-393.

J. Rousset, « Problèmes de structures », dans G. Cattai, P. Kolb (dir.), *Entretiens sur Marcel Proust* [1962], Hermann, « Cerisy archives », 2013, p. 194-216.

M. Sandras, « Proust et la prose », *Cahiers Textuel*, n. 23, « Lectures de Sodome et Gomorrhe », 2001, p. 9-27.

J. Sarocchi, *Versions de Proust*, Nizet, 1972.

I. Serça, *La Parenthèse chez Proust. Etude stylistique en linguistique*, thèse dirigée par F.-C. Gaudard et D. Maingueneau, soutenue à l'Université de Toulouse II, 1998.

I. Serça, « Exercices de traduction simultanée dans *Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 32, 2002, p. 137-149.

I. Serça, « Ecrire le Temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust », *Poétique*, n. 153, 2008, p. 23-39.

I. Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010.

I. Serça, « De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des "grandes lois" : les corrections sur les placards Bodmer », *Genesis*, n. 36, 2013, disponible sur le site <https://genesis.revues.org/1139>.

R. Shattuck, *Proust's binoculars A Study of Memory, Time and Recognition in À la Recherche du Temps Perdu*, New York, Random House, 1963.

- A. Simon, « Proust et la superposition descriptive », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 25, 1994, p. 151-166.
- A. Simon, « Proust et l'“architecture du visible” » dans A. Simon, N. Castin (dir.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 105-116.
- A. Simon, « Proust ou la crise de l'idéalisme », *Marcel Proust 2, Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*, Minard, 2000, p. 61-75.
- A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, « Écriture », 2001.
- A. Simon, « Histoire de l'optique et recherche littéraire : Le rayon visuel chez Proust », *Revue d'histoire des sciences*, n. 1, 2007, p. 9-24.
- J. Solomon, *Proust, lecture du narrataire*, Lettres Modernes Minard, 1994.
- E. Sparvoli, *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Milano, Cisalpino, 2003.
- E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style* [1928], Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 397-473.
- S. Suleiman, « The parenthetical function in *À la recherche du temps perdu* », *PMLA*, vol. 92, n. 3, 1977, p. 458-470.
- T. Suzuki, « La croyance en mouvement : les images de la mer et de l'atmosphère », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 40, 2010.
- J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust*, Armand Colin, 1971.
- J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, « Biographies », 1996.
- J.-Y. Tadié, *Proust et le roman* [1971], Gallimard, « Tel », 2003.
- Thanh-Van Ton-That, « Enjeux et méthodes de l'interprétation génétique chez Proust : censures et métamorphoses du “petit cabinet sentant l'iris” », *La Lecture littéraire*, n. 1, 1996, 41-58.
- D. Vago, « “Un bruit de cailloux roulés au fond de ses paroles” : quelques notes à propos de M. de Charlus dans *Le temps retrouvé* de Marcel Proust », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 17, 2009-1, p. 107-118.
- D. Vago, *Proust en couleur*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2011.
- M.-C. Vermoval-Baron. *La série adjectivale dans À la Recherche du Temps Perdu. Du fait de langue au fait de vision : « Cette multiforme et puissante unité »*, sous la direction d'O. Soutet, soutenue le 7 novembre 2015 à l'Université Paris IV.
- M. Verna, « Proust et l'art de la langue. La synonymie comme idolâtrie linguistique », dans M. Verna, S. Cigada, (dir.), *La Sinonimia tra langue e parole nei codici italiano e francese*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 231- 254.
- M. Verna, « Pour une langue sensible. L'héritage du symbolisme dans l'écriture proustienne », dans O. Bivort (dir.), *La littérature symboliste et la langue*, Classiques Garnier, 2012, p. 201-226.

M. Verna, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern, Peter Lang, « Langues et cultures », 2013.

A. Ushiba, *L'image de l'eau dans À la recherche du temps perdu, évolution et fonctionnement*, doctorat de 3e cycle, Paris IV, 1976.

A. Watt, *Reading in Proust's À la recherche. "Le délire de la lecture"*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

M. Watroba, « Figures d'épreuve. Proust et la chirurgie », *Littérature*, n. 126, 2002, p. 40-60.

D. Wright, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu. Science et souffrance*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2007.

K. Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », *Cahiers Marcel Proust 9, Études proustiennes III*, 1979, p. 289-347.

K. Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010.

AUTRES TEXTES CRITIQUES

R. Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970.

R. Barthes, « La Rochefoucauld : Réflexions ou sentences et maximes », *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 69-88.

R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, PUF, « Quadrige », 2017.

H. Bonnet, *Roman et poésie*, Nizet, 1980.

F. Brunetière, « Théorie du lieu commun », *Revue des deux mondes*, 1881, p. 451-462.

E. Canetti, M. Durzak, « Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch », *Neue Deutsche Heft*, n. 3, 1975, p. 497-516.

T. Cave, *Recognitions : a study in poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, « Poétique », 1995.

A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, « Points essais », 1998.

A. Contini, « Déjà-vu. Un enigma della mente tra Ottocento e Novecento », dans M. Piccolino (dir.), *Neuroscienze controversie. Da Aristotele alla moderna filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringheri, 2008, p. 107-160.

L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n. 27, 1976, p. 282-296.

G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968.

- S. Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1994.
- S. Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Armand Colin, « Nathan Université », 1999.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, « Figures », 1979.
- U. Ernst, « Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens », dans R. Zymner (dir.), *Erzählte Welt – Welt des Erzählens, Festschrift für Dietrich Weber*, Köln, Edition Chora, 2000, p. 179-199.
- N. Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle : étude linguistique et dramaturgique*, Louvain-Paris, Peeters, 1991.
- L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie Humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, 1976.
- G. Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972.
- G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982.
- G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, « Poétique », 2004.
- A.-C. Gignoux, « Autotextualité », dans M. Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, t. I, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2013, p. 81-84.
- A.-C. Gignoux, « Intratextualité », dans M. Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, t. I, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2013, p. 499-502.
- J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1980.
- N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Klincksieck, 1968.
- A. Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Hachette, « Hachette université linguistique », 1990.
- E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.
- M. Lehtonen, *L'Expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Société Néophilologique, 1964.
- V. Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- J. Locke, *De la conduite de l'Esprit dans la recherche de la Vérité, Œuvres diverses*, Rotterdam, Fritsch & Böhm, 1710.
- M. Macé, « “C'est ça !”. Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes », disponible sur le site http://www.fabula.org/atelier.php?C%27est_%26ccedil%3Ba.
- Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.
- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- C. Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de narratologie*, n. 11, 2004, disponible sur le site narratologie.revues.org/13?lang=en#ftn2.

- P. Mouglin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997.
- S. Patron, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, « Collection U », 2009.
- S. Patron, *La Mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas, « Linguistique et sociolinguistique », 2015.
- J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941.
- G. Poulet, « Une critique d'identification » dans Id. (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Plon, 1968, p. 7-22.
- G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n. 14, 1973, p. 178-196.
- G. Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n. 35, 1978, p. 305-313.
- A. Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1998.
- M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966.
- P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. II, Seuil, « Points essais », 1991.
- P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Stock, « Les Essais », 2004.
- A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963.
- J. Rousset, *Forme et signification*, Corti, 1962.
- F. Rullier-Theuret, *Le Dialogue dans le roman*, Hachette, « Ancrages », 2001.
- N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.
- C. Schapira, *La Maxime et le discours d'autorité*, SEDES, 1997.
- E. Severino, *La filosofia dai Greci al nostro tempo. La filosofia antica e medievale*, Milano, BUR, 1996.
- H. Taine, *De l'Intelligence*, t. II, Hachette, 1892.
- J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n. 53, 1984, p. 79-103.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

- Balzac *Le Curé de Tours, La Comédie Humaine*, t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- H. de Balzac, *Illusions perdues, La Comédie Humaine*, t. V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

- H. de Balzac, *La Maison Nucingen, La Comédie Humaine*, t. VI, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
- H. de Balzac, *César Birotteau, La Comédie Humaine*, t. VI, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
- H. de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, t. I, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.
- C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- A. Breton, *Signe ascendant* [1947], Gallimard, 1968.
- A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- I. Ducasse, *Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes*, Corti, 1961.
- G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- G. Flaubert, *Mme Bovary*, Gallimard, « Folio plus classiques », 2004.
- A. Gide, *Journal*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt*, t. III (1861-1864), Honoré Champion, « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2013.
- Homère, *Iliade*, traduction de J.-L. Backès, Gallimard, « Folio classique », 2013.
- P. Jaccottet, *Cahiers de Verdure*, Gallimard, « Collection blanche », 1990.
- L. Martin-Chauffier, *Correspondances apocryphes*, Plon-Nourrit, 1923.
- P. Morand, *Le visiteur du soir*, Genève, La Palatine, 1949.
- E. A. Poe, « La lettre volée », dans *Histoires extraordinaires* [1856], traduit par Ch. Baudelaire, Michel Levy Frères, 1869.
- R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, « Collection blanche », 1966.
- P. Valéry, *Cahiers*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, t. 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1975.
- Voltaire, *Micromégas, histoire philosophique*, dans *Romans et contes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes deux directeurs de thèse, les professeurs Maria Chiara Gnocchi et Luc Fraisse, pour leur soutien indéfectible et leurs conseils précieux. Leurs attestations de confiance et leurs encouragements m'ont permis de surmonter les moments de doute et les défaillances que traversent tous ceux qui s'engagent dans un travail de recherche aussi long que solitaire.

Ma reconnaissance va également aux professeurs, aux collègues et amis qui, à titre divers, ont suivi mon parcours de formation et m'ont amicalement soutenue, avant et pendant le doctorat : Silvia Baroni, Wolf Bukowski, Maurizia Cervetto, Paola Codazzi, Enrico Guerini, Xavier Lafontaine, Silvia Massa, Jérôme Meizoz, Jean-Christophe Pellat, Gilles Philippe, Manuela Raccanello, Ilaria Vitali.

Mon plus grand merci va enfin à mes proches. C'est à leur estime, à leur patience et surtout à leur amour que cette thèse, et la personne qui l'a écrite, doivent le plus.

TABLE DES MATIERES

Riassunto/Abstract	3
Liste des abréviations	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
<u>I. LA COMPARAISON ENTRE LINGUISTIQUE ET RHÉTORIQUE</u>	31
1. Grammaire de la comparaison	32
1.1 Généralités	32
1.2 Types de comparaisons : une première macro-distinction	39
1.2.1 Comparaisons simples	40
1.2.1.1 Comparaisons quantitatives	40
1.2.1.2 Comparaisons qualitatives non figuratives	44
1.2.2 Comparaisons figuratives	47
1.2.2.1 Comparaisons figuratives à parangon	50
1.3 Bilan	57
2. <i>Comme</i> dans tous ses états	60
2.1 Généralités : un morphème polymorphe	60
2.2 Quelques contributions à la description polysémique de <i>comme</i>	64
2.2.1 Portine (1995)	65
2.2.2. Léard et Pierrard (2003)	67
2.2.3 Fuchs et Le Goffic (2005)	71
2.3 Emplois de <i>comme</i> : aux frontières de la comparaison	74
2.3.1 Effet de concomitance temporelle et effet d'inférence	75
2.3.2 Un emploi paradoxal de <i>comme</i>	77
2.3.3 Effet de coordination	79
2.3.4 Effet de conformité et comparaisons métalinguistiques	80
2.3.5 Effet d'exemplification, d'identification et de qualification	86
2.3.6 Effet d'approximation	93
2.4 Bilan	99
3. La comparaison : une figure de la rhétorique	102
3.1 Les sources classiques	102
3.1.1 Aristote	103
3.1.2 <i>Rhetorica ad Herennium</i>	110
3.1.3 Cicéron	115
3.1.4 Quintilien	118
3.1.5 Bilan	126
3.2 Les rhéteurs néoclassiques : le Père Lamy, Dumarsais, Fontanier	127
3.2.1 Le Père Lamy : <i>La Rhétorique ou l'art de parler</i>	128
3.2.2 Dumarsais : <i>Des tropes ou des différents sens</i>	133

3.2.3 Fontanier : <i>Les Figures du discours</i>	137
3.2.4 Bilan	144
3.3 Les manuels contemporains : tour d'horizon	146
4. Métaphore et comparaison : des théories linguistiques à la conception proustienne	158
4.1 La métaphore en linguistique	160
4.1.1 Le moment sémantique	160
4.1.2 Le moment syntaxique	168
4.1.3 Le moment pragmatique : théories pragmasémantiques et cognitivistes	174
4.1.4 L'approche praxématique et dialogique de C. Détrie	187
4.1.5 Bilan : pour un « multiperspectivisme »	191
4.2 Métaphore et comparaison : Pour une approche distinctive ?	193
4.3 Métaphore et comparaison dans la pensée et dans le style de Proust	201
5. Conclusion	225

II. LES COMPARAISONS EN *COMME* DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* : ANALYSE STYLISTIQUE

1. Comparaisons substantives	230
1.1 Comparaisons non motivées	230
1.2 Comparaisons motivées	251
1.2.1 Comparaisons non métaphoriques	253
1.2.2 Comparaisons métaphoriques asymétriques	281
1.2.2.1 Comparaisons métaphoriques asymétriques : syllepse figuré → propre	286
1.2.2.2 Comparaisons métaphoriques asymétriques : syllepse propre → figuré	313
1.2.3 Comparaisons métaphoriques symétriques	322
1.3 Bilan sur les comparaisons substantives	329
2. Comparaisons phrastiques	333
2.1 Comparaisons phrastiques : <i>P1 comme P2</i>	335
2.2 Comparaisons phrastiques : <i>P1 comme SN+relative</i>	377
2.2.1 <i>P1 comme UN DE CES N qu-P</i> : comparaison et exophore mémorielle	414
2.3 Comparaisons phrastiques : <i>P1 comme Gprép / Sub.temp.</i>	448
2.3.1 <i>P1 comme dans SN</i>	449
2.3.2 <i>P1 comme quand P2</i>	463
2.4 Comparaisons phrastiques à structure présentative : <i>Ce + être comme SN/inf.</i>	474
3. Comparaisons hypothétiques : <i>P1 comme si P2</i>	492
4. Du côté des maximes et du métadiscours : comparaisons gnomiques et comparaisons méta-discursives	517
4.1 Comparaisons gnomiques	517
4.2 Comparaisons méta-discursives	541
5. Conclusion	563

III. LA COMPARAISONS CHEZ PROUST :
UNE QUESTION DE TECHNIQUE ET DE VISION

1. Une question de technique : les comparaisons intradiégétiques	572
1.1 Quelques considérations sur le terme « technique »	572
1.2 Grammaire des comparaisons intradiégétiques	577
1.3 Comparaisons intradiégétiques à comparant analeptique	587
1.3.1 Analepses complétives	587
1.3.2 Rappels itératifs	598
1.3.2.1 Rappels itératifs explicites	602
1.3.2.2 Rappels itératifs implicites	642
1.4 Comparaisons intradiégétiques à comparant proleptique	658
1.4.1 Prolepses complétives	662
1.4.2 Prolepses répétitives	664
1.4.2.1 Prolepses répétitives explicites	664
1.4.2.2 Prolepses répétitives implicites (amorces)	672
1.5 Bilan sur les comparaisons intradiégétiques	692
2. Une question de vision : la comparaison comme figure de la reconnaissance	696
2.1 Quelques considérations sur le terme « vision »	696
2.2 La reconnaissance comme <i>anagnorisis</i> : un ressort romanesque	702
2.2.1 Reconnaissances qui engagent les personnages	709
2.2.2 Reconnaissances par le syllogisme : le « bal de têtes »	721
2.2.3 Reconnaissances par le souvenir : les réminiscences involontaires	733
2.3 La comparaison : une figure de la reconnaissance	739
2.4 Reconnaissance de l'œuvre et reconnaissance par le lecteur	776
CONCLUSION GÉNÉRALE	788
Annexes	805
Bibliographie	808
Remerciements	833
Table des matières	834