Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 4 (1971)

Heft: 4

Artikel: La structure métaphorique d'Un Amour de Swann

Autor: Dentan, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869774

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA STRUCTURE MÉTAPHORIQUE D'*UN AMOUR DE SWANN*

Commençons par une démarche qui pourra d'abord paraître assez vaine. Si l'on veut soumettre le récit d'*Un Amour de Swann* à une analyse, telle que Roland Barthes en esquissait naguère les principes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1], ou telle qu'il l'exerce dans *S/Z* [2] (d'une façon d'ailleurs tout à fait différente, en lisant le texte de Balzac selon ce qu'il appelle entre autres les codes « proaïérétique » et « herméneutique »), on voit que la logique du récit de Proust, le mode de son enchaînement ne se présente pas toujours de façon aussi lumineuse que dans les aventures de James Bond, ni même que dans *Sarrasine* ! Sans doute il n'est pas difficile de relever où s'ouvrent des séquences narratives ou comment elles s'organisent, ni de distinguer des « noyaux » et des « catalyses » ; mais c'est précisément quand on s'applique à de tels relevés ou à de tels inventaires qu'on est frappé par leur caractère insatisfaisant : on a l'impression gênante d'imposer au récit de Proust des normes narratives qui lui sont étrangères.

Comment s'ouvre par exemple le récit d'*Un Amour de Swann* ? Après une description du salon Verdurin, une première séquence narrative s'amorce : Odette sollicite auprès des Verdurin l'autorisation d'amener Swann ; et, selon la logique la plus banale, l'autorisation étant accordée, Swann participe à une première soirée. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la première unité narrative (la demande d'Odette) ne se présente pas comme le début d'un récit, comme la première d'une série d'actions enchaînées selon le mode temporel-causal, mais comme un simple exemple, comme une illustration des procédés en vigueur dans le milieu Verdurin que le narrateur est en train de décrire. Il y a eu déjà, à la page précédente, une petite série d'exemples illustrant la façon dont réagit

---

[1] *Communications 8,* Seuil, Paris, 1966.
[2] *S/Z, Essai,* Seuil, Paris, 1970.

Mme Verdurin quand elle craint qu'un « fidèle » ne lâche (pp. 189-190) [1]. Ensuite, nouvel exemple, illustrant cette fois la façon dont on « engage à l'essai » un nouveau : « Aussi quand cette année-là, la demi-mondaine raconta à M. Verdurin qu'elle avait fait la connaissance d'un homme charmant, M. Swann, et insinua qu'il serait très heureux d'être reçu chez eux, ... » jusqu'à : « Eh bien ! amenez-le, votre ami, s'il est agréable. » (Et l'on remarquera que l'expression « Eh bien ! amenez-le, votre ami » est l'exacte reprise, dans l'exemple particulier d'Odette, de la formule donnée vingt-cinq lignes plus haut en tant que formule générale.)

Ensuite, entre l'autorisation accordée et la première soirée de Swann chez les Verdurin, faut-il parler d'un retour en arrière, relatant le début des relations entre Odette et Swann ? Sans doute; mais ici de nouveau la série événementielle est subordonnée à la description que le narrateur fait des goûts amoureux de Swann : la rencontre d'Odette ne semble là d'abord que pour illustrer par la négative le goût de Swann pour « une chair saine, plantureuse et rose ».

Inversement, lorsque commence la séquence de la première soirée de Swann chez les Verdurin, sa présence n'y est indiquée que dans une subordonnée : « le jour où Swann y fit ses débuts » (p. 199), la principale portant sur les autres invités et préparant une longue présentation du docteur Cottard. Même procédé deux pages plus loin : « Quand Mme Verdurin avait annoncé qu'on aurait, dans la soirée, M. Swann : « Swann ? » s'était écrié le docteur... »

Pris en soi-même, chacun de ces procédés narratifs n'a rien de véritablement original. Mais leur fréquence, à presque toutes les articulations du récit, donne à la narration proustienne un caractère tout à fait singulier. Sans doute, n'importe quel lecteur de Proust, du plus naïf au plus prévenu, dira que le récit est extraordinairement ralenti par la minutie descriptive, par l'extrême développement des analyses et des réflexions. Mais ce que l'on n'a peut-être pas suffisamment souligné jusqu'à maintenant, c'est à quel point le narrateur s'applique à effacer le caractère événementiel du récit, à estomper les transitions, à escamoter tout ce que nos habitudes culturelles de lecteurs de roman nous font attendre d'un récit, d'une « histoire ». On serait presque tenté de dire : tout se passe comme si nous avions, non pas un récit, ralenti par des réflexions et des descriptions, surchargé de ce que Barthes appelait des « catalyses », mais, à l'inverse, un discours sur la vie des salons, sur les modes de production

[1] Nous citons d'après le volume I de l'édition de la Pléiade.

et d'altération de l'amour, illustré par des épisodes narratifs. Cependant, ne forçons pas une thèse qu'il serait difficile de défendre jusqu'au bout. Il suffira pour l'instant de relever des signes qui manifestent chez le narrateur la volonté d'enlever à l'événement narratif sa primauté dans l'ordre du récit (nous disons bien : volonté d'enlever..., car la fréquence, le caractère systématique des procédés ne peuvent procéder que d'une intention et d'une technique tout à fait conscientes). La structure du récit n'est pas fondée *d'abord* sur une succession d'événements, organisés selon une chronologie qui en ferait l'ossature, ni selon une série de comportements et d'actions enchaînés sur le mode causal ; on serait encore plus mal venu de parler du « fil de l'intrigue ».

Prenons encore quelques exemples. Le fait qu'un jour Odette devienne la maîtresse de Swann est sans doute un événement, et même capital, puisque c'est à partir de là que va se vérifier (charnière essentielle du récit) la loi selon laquelle dans la possession physique « l'on ne possède rien ». Or l'événement est donné sous la forme d'une subordonnée participiale, juxtaposée à une autre participiale, à l'intérieur d'une proposition elle-même subordonnée à la principale : « Mais il était si timide avec elle, qu'ayant fini par la posséder ce soir-là, en commençant par arranger ses catleyas, soit crainte de la froisser, soit peur de paraître rétrospectivement avoir menti, soit manque d'audace pour formuler une exigence plus grande que celle-là (qu'il pouvait renouveler puisqu'elle n'avait pas fâché Odette la première fois), les jours suivants il usa du même prétexte » (p. 233).

Le personnage de Forcheville a pour fonction d'éveiller et d'entretenir la jalousie de Swann. Or son apparition dans le récit se fait de la même manière indirecte que nous avons déjà relevée à propos de Swann : elle n'est pas présentée comme un événement, mais sous la forme d'une comparaison, faite par les Verdurin, entre deux types d'hommes fréquentant l'aristocratie : « Quelle différence avec un « nouveau » qu'Odette leur avait demandé d'inviter, quoiqu'elle ne l'eût rencontré que peu de fois, et sur lequel ils fondaient beaucoup d'espoirs, le comte de Forcheville ! » (p. 250). Et remarquons une fois de plus que la demande d'Odette (propre à éveiller ensuite la jalousie de Swann) est dérobée dans une subordonnée.

Le très long récit de la soirée chez Mme de Saint-Euverte est amené comme un simple épisode pour illustrer comment Swann parvient (ou ne parvient pas) à s'aveugler sur sa propre souffrance : « Mais sa si précautionneuse prudence fut déjouée un soir qu'il était allé dans le monde » (p. 322).

Ces remarques, portant sur quelques-uns des « événements » les plus importants du récit, pourraient être complétées par beaucoup d'autres, si l'on entrait dans le détail des épisodes. Elles nous conduisent à une première conclusion (à laquelle nous ne nous attarderons pas, car d'autres y sont parvenus par d'autres voies et y ont suffisamment insisté) :

Proust ne cherche nullement à créer l'illusion d'un temps en quelque sorte objectif, ponctué par une succession d'événements, l'illusion réaliste d'une chronologie qui cautionnerait la réalité objective du récit. Il accorde au contraire à son narrateur le droit d'assumer pleinement sa liberté de narrateur, qui conduit un discours narratif où tend à se dissoudre le genre romanesque traditionnel ; au premier plan, il y a très ouvertement le narrateur, cette « voix » dont parle si remarquablement Gaëtan Picon [1], cette intelligence ordonnatrice qui dispose librement des matériaux qu'elle met en œuvre, qui pense le monde, les êtres et les choses (« Devant nous, l'œuvre déroule le spectacle de l'activité de l'esprit à l'occasion du réel » [2]), qui, enfin, réfléchit aux conditions mêmes de sa propre activité créatrice.

Nous nous arrêterons plus longuement à une deuxième conclusion, parce qu'il nous paraît dangereux de la formuler sans de très sérieuses réserves. La façon dont Proust estompe le caractère événementiel de son récit contribue, dira-t-on, à mieux suggérer le sentiment de la durée. Alors même que cette œuvre (non seulement *Un Amour de Swann* bien sûr, mais toute la *Recherche*) dit la discontinuité, l'éparpillement du moi dans le temps, la succession de chacune de ces morts qu'est chaque instant passé, ces planètes, séparées par d'immenses espaces vides, que sont les différents moments de notre vie [3], alors même que tel est le thème le plus explicitement illustré et commenté par le narrateur de la *Recherche*, il est vrai aussi qu'inversement les procédés de la narration tendent à donner l'impression d'une continuité dans le temps, d'une durée, où vient se

---

[1] *Lecture de Proust*, coll. Idées, NRF, Paris, 1968.

[2] Op. cit., p. 83.

[3] « Il y avait eu plusieurs duchesses de Guermantes, comme il y avait eu, depuis la dame en rose, plusieurs madame Swann, séparées par l'éther incolore des années, et de l'une à l'autre desquelles je ne pouvais pas plus sauter que si j'avais eu à quitter une planète pour aller dans une autre planète que l'éther en sépare. Non seulement séparée, mais différente, parée des rêves que j'avais en des temps si différents, comme d'une flore particulière, qu'on ne retrouvera pas dans une autre planète » (III, 990).

confondre, s'amalgamer, se noyer dans le flux du discours narratif, ce qui se dit vécu dans la discontinuité et les morts successives.

Outre les procédés que nous avons relevés jusqu'ici, on pourra en signaler d'autres encore, qui vont dans le même sens. Si, par exemple, le récit de la première soirée de Swann chez les Verdurin est amorcé de la manière indirecte que nous avons décrite, le passage entre cette première soirée et la série indéfinie des suivantes est ménagé d'une façon très habile. De brefs dialogues, tout en concernant le même sujet (stupéfaction du docteur Cottard à découvrir que Swann fréquente le Président de la République), se rapportent à plusieurs soirées différentes ; un emploi subtil du passé simple permet au narrateur de composer le récit d'actes successifs et d'états définitifs, si bien qu'on passe tout naturellement à l'imparfait itératif, à l'évocation de tant de soirées heureuses où Swann prend sa place accoutumée à côté d'Odette et écoute la petite phrase de Vinteuil « qui était comme l'air national de leur amour » (pp. 215 à 219). Le récit d'une soirée particulière se prolonge en une durée indéterminée.

Même procédé pour cet épisode éminemment dramatique qu'est la recherche d'Odette dans un Paris nocturne et qui, par le jeu des subordonnées dont nous avons parlé et où se dérobe l'acte même de la possession physique, se prolonge dans la suite indéterminée des rendez-vous amoureux d'Odette et de Swann.

Entre tous les emplois de l'imparfait qui créent la dimension de la durée, il vaut la peine de relever tous ceux qu'on rencontre dans le passage qui suit immédiatement le récit de l'expulsion de Swann hors du salon des Verdurin (pp. 289 à 295). Ils vont du duratif (« Physiquement, elle traversait une mauvaise phase ») à l'itératif (« Quant les Verdurin l'emmenaient à Saint-Germain, à Chatou, à Meulan... »), par une gamme extraordinairement nuancée d'autres emplois, qui consistent principalement à raconter à l'imparfait tel épisode particulier (par exemple celui du laïus de Swann à Odette, quand il tente de la retenir d'aller à l'Opéra-Comique avec les Verdurin, ou celui, beaucoup plus raffiné encore, qui concerne le château de Pierrefonds), de façon à lui donner valeur en quelque sorte exemplaire, à le faire percevoir comme un parmi beaucoup d'autres, à multiplier le singulier, donc à créer et à remplir une durée indéterminée.

De tels procédés, et tant d'autres dont il serait fastidieux de faire l'inventaire, relèvent évidemment d'un art très concerté. Ils répondent à une volonté d'organiser dans la continuité narrative et dans une totalité sans failles ce qui, nous l'avons vu, se déclare vécu dans la discontinuité.

Mais, parler de continuité narrative nous autorise-t-il à parler de durée, comme par exemple Thibaudet dit de *L'Education sentimentale* qu'on en garde « l'image d'une génération qui coule avec sa durée propre » [1] ? ou, plus douteusement encore, de cette durée bergsonienne qui s'enfle de tous les présents qu'elle absorbe ? Ou bien percevons-nous, en lisant *Un Amour de Swann,* une durée, avec ce que ce terme implique nécessairement d'étendu et de prolongé dans le temps ? Une expérience faite avec une cinquantaine d'étudiants (il s'agissait de jeunes étudiants dont la plupart venaient d'achever leur première lecture du texte) donne à réfléchir. En substance, la question posée était la suivante : en vous référant à votre première impression de lecture, combien de temps estimez-vous que dure l'histoire de l'amour de Swann ? La moyenne des réponses, exprimées par écrit, spontanément, sans recours au livre, donnait : une année et demie. Cela prouve au moins que bon nombre de lecteurs n'avaient pas été particulièrement frappés par l'indication donnée dans la réflexion finale de Swann : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, ... » Une lecture attentive permet d'établir une chronologie, sinon précise, du moins assez nette pour comprendre que l'histoire est censée se dérouler en plusieurs années. Rappelons-en quelques repères : « ... depuis un an Swann n'allait plus guère que chez les Verdurin » (p. 258) ; donc un an s'écoule entre la première soirée et celle où apparaît Forcheville. « Puis il regardait des photographies d'il y avait deux ans, il se rappelait comme elle avait été délicieuse » (p. 292) ; donc deux ans au moins depuis le début de leurs relations jusqu'au moment de l'exclusion du salon Verdurin. « Mais il compta que cette existence durait déjà depuis plusieurs années... » (p. 354) ; donc au moins trois ans (c'est l'extrême minimum qu'implique le terme « plusieurs »), au lendemain de la soirée Saint-Euverte. « Le voyage durait depuis près d'un an » (p. 374) ; encore une année à ajouter aux « plusieurs » que nous avons déjà comptées ! Voilà qui contredit singulièrement l'expérience d'une première lecture « naïve ». C'est l'inverse, en somme, de ce que relève Etiemble chez Crébillon, à propos des *Egarements du Cœur et de l'Esprit* : une histoire fort longue, « donnant l'heureuse illusion d'un délai interminable », et qui se ramène en fait à quinze jours si l'on tient compte des indications chronologiques données par le narrateur [2].

---

[1] *Gustave Flaubert,* NRF, Paris, 1968, p. 151.

[2] Cf. *Romanciers du XVIIIe siècle,* II, préface de R. Etiemble, Coll. de la Pléiade, Paris, 1965, p. XV.

Faut-il dire que Proust n'a pas réussi à créer chez le lecteur le sentiment d'une durée, conforme aux indications chronologiques dont son narrateur ponctue le texte ? Ou ne faut-il pas admettre plutôt que des expressions comme « depuis une année », « près d'un an », etc. ont la même valeur que des expressions telles que « ce soir-là », « souvent », « quelques jours plus tard », « ce printemps-là », etc., nullement destinées à établir une chronologie, une répartition des faits narratifs dans un temps objectif ? Car ce qui structure le récit, ce ne sont pas les événements, ni leur succession dans le temps, ni leur enchaînement causal — nous l'avons fait entendre dès le début —, mais autre chose, qu'il s'agit maintenant de définir.

Nous avons constaté que les épisodes proprement narratifs sont subordonnés (et l'on peut même prendre ce terme dans son sens le plus étroitement syntaxique) à un discours essentiellement descriptif, analytique, réflexif. Mais cette « voix » qui décrit, analyse, médite, ne saurait, à ce niveau, constituer un univers cohérent. Dans *Un Amour de Swann,* la présence du narrateur, si perceptible soit-elle dans un ton, dans les jugements de valeur implicites en de nombreux passages descriptifs, dans l'ironie, dans les procédés comiques de la satire, dans le « nous » des jugements généraux, et parfois même dans un « je » qui renvoie directement au personnage du narrateur, ne suffit pas cependant à constituer le principe unificateur d'un univers romanesque [1].

La structure d'*Un Amour de Swann* est d'ordre essentiellement métaphorique. Que la métaphore soit au centre de la théorie et de la pratique littéraires de Proust, chaque lecteur le sait assez [2]. Et il ne s'agit ici évidemment d'insister ni sur la fréquence des métaphores, ni sur leur pouvoir expressif, mais bien sur leur fonction structurante, sur le fait que le récit s'organise au niveau de la métaphore.

Commençons par un exemple simple. Lorsque Swann prend conscience pour la première fois qu'Odette est en train de lui mentir, l'analyse du mécanisme du mensonge est soutenue par une de ces métaphores filées qui chez Proust peuvent parfois se développer sur plus d'une page : « Swann reconnut tout de suite dans ce dire un

---

[1] Le problème se pose évidemment de façon toute différente lorsque l'on considère l'ensemble de la *Recherche.* Mais le cas particulier d'*Un Amour de Swann* va précisément nous permettre de mieux reconnaître un aspect essentiel de la structure narrative, que la présence constante du « je » et de son pouvoir unifiant, dans le reste de l'œuvre, porte à sous-estimer.

[2] Nous prenons le terme de métaphore dans le sens très large où l'entend Proust lui-même, et qui couvre aussi les comparaisons explicites.

de ces fragments d'un fait exact que les menteurs pris de court se consolent de faire entrer dans la composition du fait faux qu'ils inventent ... » (p. 278). Le mot « fragment », de valeur encore à peine métaphorique, amorce ce qui va se construire peu à peu, au cours des quelque vingt-huit lignes suivantes, en une véritable métaphore : « ... elle le cachait bien au fond d'elle-même ... elle rencontrait à sa portée précisément la chose qu'elle avait voulu dissimuler et qui, étant vraie, était seule restée là. Elle en détachait un petit morceau ... ce détail vrai avait des angles qui ne pouvaient s'emboîter que dans les détails contigus du fait vrai dont elle l'avait arbitrairement détaché ... la matière excédente et les vides non remplis... ».

A cette image d'un puzzle, d'une construction, destinée à cacher quelque chose, se substitue dès le paragraphe suivant l'image d'un voile : « ... voile sacré..., empreinte, ... incertain modelé de cette réalité infiniment précieuse, ... illisibles et divins vestiges... » Lorsque, quelques pages plus loin (p. 283), on voit Swann déchiffrant à travers l'enveloppe la lettre destinée à Forcheville et qu'Odette l'a prié de poster, le voile devient transparence : « ... à travers le vitrage transparent ... comme dans une étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu. » Or, avant la série de métaphores que nous venons de citer, on en rencontre une première, comprenant déjà quelques-uns des sèmes qui constituent les suivantes (et que nous soulignons) : « Il savait que la réalité de circonstances qu'il eût donné sa vie pour restituer exactement, était *lisible derrière* cette fenêtre striée de *lumière,* comme *sous la couverture* enluminée d'*or* d'un de ces manuscrits *précieux* ... d'*une matière translucide...* »

Relevons aussi comment est décrite la jalousie naissante de Swann (p. 276) : « Mais aussitôt sa jalousie, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même — et qui, inverse maintenant, raillait Swann et se chargeait d'amour pour un autre ... Et tous les souvenirs voluptueux qu'il emportait de chez elle étaient comme autant d'esquisses, de « projets » pareils à ceux que vous soumet un décorateur ... » La métaphore des « projets », du décorateur, est reprise et développée beaucoup plus loin (pp. 298-299) : « Il avait le brusque soupçon que cette heure passée chez Odette, sous la lampe, n'était peut-être pas une heure factice, à son usage à lui (destinée à masquer cette chose effrayante et délicieuse à laquelle il pensait sans cesse sans pouvoir bien se la représenter, une heure de la vraie vie d'Odette, de la vie d'Odette quand lui n'était pas là), avec des accessoires de théâtre et des fruits de carton, mais était peut-être une heure pour de bon de la vie d'Odette. »

De cette série importante de métaphores, on peut dire qu'elles se substituent les unes aux autres, insensiblement, par la modification de quelques sèmes seulement, d'autres leur étant communs, si bien que l'on passe sans cesse du caché au visible, du transparent à l'apparent, de l'apparent au factice, du vrai au faux, de l'obscur au lumineux ; on parlera indifféremment de quelque chose qui dissimule et qui laisse pressentir, que ce soit une construction, un voile, une vitre, une esquisse, etc. Voilà qui appelle plusieurs remarques.

D'abord ceci. Dans les pages que nous sommes en train de relire, se développent deux thèmes qui, sans doute, vont souvent ensemble, mais que l'on doit néanmoins distinguer. Ce sont deux thèmes psychologiques, l'un, celui de l'éveil de la curiosité jalouse chez Swann, et l'autre, celui de la dissimulation et du mensonge chez Odette. Or ces deux thèmes sont ici indissociablement liés, ils se confondent absolument dans le jeu de substitution des métaphores. La question n'est pas de savoir s'il y a relation de cause à effet entre l'habitude du mensonge chez Odette et l'éveil de la jalousie chez Swann, ni si Proust a cru devoir créer un personnage de menteur pour donner à la jalousie de Swann sa dimension la plus douloureuse. Questions mal posées s'il en fut; car la nécessité profonde du récit se situe précisément au niveau des métaphores. Qu'il s'agisse d'analyser le mécanisme du mensonge chez Odette ou chez les menteurs en général, ou qu'il s'agisse de décrire les sentiments inquiets ou curieux de Swann amoureux et jaloux, ou de raconter, en des scènes caractéristiques, ses divers comportements possibles, tout s'organise en fonction d'une image première (disons approximativement celle de l'apparent et du caché), image génératrice, ou en tout cas unificatrice des divers développements narratifs, descriptifs et analytiques.

Il y a d'autre part ceci de remarquable que ce qu'on serait tenté d'appeler l'image la plus forte, la plus saisissante du passage, c'est celle de Swann devant la fenêtre allumée d'Odette (ou du moins qu'il croit être celle d'Odette). Emporté par le démon de l'analogie, on n'hésite guère à confondre cette scène narrative avec la série des autres métaphores, comme si elle en était une parmi les autres. Pourquoi peut-on confondre ainsi, en le plaçant au même niveau, ce qui appartient à des niveaux si différents, scène narrative et procédés métaphoriques ?

C'est que la scène est comprise à l'intérieur d'un champ symbolique qui a été créé et qui est prolongé par toute une série de métaphores. Ce champ symbolique dispose un ordre de l'intérieur et de l'extérieur, de l'extérieur obscur et de l'intérieur lumineux, divin, précieux. En effet, tout ce qui se rapporte à Odette renvoie à une

métaphore très traditionnelle qu'on serait tenté d'appeler celle de la « belle matineuse » si elle ne se transformait chez Proust en une « belle nocturne » ; en tout cas elle a les attributs traditionnels du divin et du lumineux: lumineux comme le soleil ou comme la lune [1], ou même plus qu'eux. Dès la première visite que Swann fait à Odette, cette métaphore est déjà suggérée, tandis que, du même coup, se crée le champ symbolique du dedans et du dehors : « Mais quand le valet de chambre était venu apporter successivement 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 et qui dans le crépuscule déjà presque nocturne de cette fin d'après-midi d'hiver avaient fait reparaître un coucher de soleil plus durable, plus rose et plus humain — faisant peut-être rêver dans la rue quelque amoureux arrêté devant le mystère de la présence que décelaient et cachaient à la fois les vitres rallumées, — elle avait surveillé ... » (pp. 220-221). Comme la chambre d'Odette, le salon des Verdurin devient source d'une lumière précieuse : « Rien qu'en approchant de chez les Verdurin, quand il apercevait, éclairées par les lampes, les grandes fenêtres dont on ne fermait jamais les volets, il s'attendrissait en pensant à l'être charmant qu'il allait voir épanoui dans leur lumière d'or » (p. 226). Ensuite la métaphore s'enrichit de la comparaison avec Orphée perdu dans les Enfers à la recherche d'Eurydice: « Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice » (p. 230). Puis elle s'affirme enfin et prend tout son sens, lorsqu'est décrit l'éblouissement de Swann à retrouver Odette : « Ainsi un voyageur arrivé par un beau temps au bord de la Méditerranée, incertain de l'existence des pays qu'il vient de quitter, laisse éblouir sa vue, plutôt qu'il ne leur jette des regards, par les rayons qu'émet vers lui l'azur lumineux et résistant des eaux » (pp. 231-232).

Aussi, quand on arrive à la scène de Swann devant la fenêtre éclairée d'Odette, la voit-on s'inscrire tout naturellement dans le jeu des substitutions métaphoriques ; métaphore cette fois non plus de l'éblouissement amoureux, mais de la passion inquiète. D'ailleurs, dans le récit même de la scène, quelques métaphores viennent rappeler toutes celles qui l'ont préparée (« ... d'où débordait — entre

---

[1] « Une autre figure claire et légèrement rosée comme celle de la lune, qui, un jour, avait surgi devant sa pensée et, depuis, projetait sur le monde la lumière mystérieuse dans laquelle il le voyait » (p. 236).

les volets qui en pressaient la pulpe mystérieuse et dorée — la lumière qui... ; cette lumière dans l'atmosphère d'or de laquelle ... »), et toutes celles qui vont la prolonger (« ... la couverture enluminée d'or d'un de ces manuscrits précieux... ; matière translucide, si chaude et si belle. ») Cette scène a donc une importance capitale dans la chaîne des substitutions métaphoriques, car, dans le champ symbolique où elle se développe, aux images de lumière vont se substituer des images d'opacité ; aux images irradiantes de l'astre (lune ou soleil) vont se substituer les métaphores de la dissimulation.

Sans vouloir décrire de façon exhaustive (la tâche serait d'ailleurs infinie) tous les enchaînements métaphoriques, il nous reste encore à décrire quelques séries, particulièrement importantes pour préciser la fonction structurante des métaphores dans l'ensemble du récit.

Nous partirons de la métaphore « jalousie vorace » (« Puis sa jalousie s'en réjouissait, comme si cette jalousie eût eu une vitalité indépendante, égoïste, vorace de tout ce qui la nourrirait... Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre... », p. 283), métaphore qui s'est substituée à celle de la jalousie curieuse de « lire » (« manuscrit précieux », « illisibles et divins vestiges », etc.) et qui trouve son ultime développement dans la grande métaphore finale : « Et sous tous les souvenirs les plus doux de Swann ... il sentait s'insinuer la présence possible et souterraine de mensonges... et, comme les bêtes immondes dans la Désolation de Ninive, ébranlant pierre à pierre tout son passé » (pp. 371-372) [1]. Or, à la jalousie vorace s'oppose presque symétriquement une autre série de métaphores dont on peut noter la discrète apparition dans l'expression « le choc en retour », dans la phrase : « Et une fois ou deux il connut par de tels soirs de ces joies qu'on serait tenté, si elles ne subissaient avec tant de violence le choc en retour de l'inquiétude brusquement arrêtée, d'appeler des joies... » (p. 297). La métaphore est ensuite longuement développée dans une période dont L. Spitzer a analysé le rythme extraordinairement tendu, et qui s'achève par ces mots : « ... voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lâche ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entrouvre, l'idée de la revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d'un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates » (p. 306). Plus loin, la description de

---

[1] Ici les « bêtes immondes » sont certes une métaphore des mensonges d'Odette ; mais nous avons vu comment jalousie de Swann et mensonges d'Odette trouvent leur indissociable unité dans la représentation métaphorique du caché.

la soirée Saint-Euverte donne lieu à une autre métaphore, très proche de celle-ci, pour évoquer le rythme des phrases de Chopin, à propos du prélude qui émeut tant Mme de Cambremer: « Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur » (p. 331). Enfin chaque lecteur se rappelle le long développement métaphorique (p. 345) qui, au terme de la soirée, évoque l'aiguë douleur de Swann quand, au moment de quitter le salon, il ne peut s'empêcher d'écouter la petite phrase de Vinteuil et de sentir remonter brusquement en lui « tous les souvenirs du temps où Odette était éprise de lui ». Toutes ces métaphores ont en commun l'idée d'une tension longuement soutenue et qui ne peut éviter le retour brutal d'une douleur.

Ce sont peut-être de tels exemples qui illustrent le mieux la fonction structurante des métaphores dans la narration proustienne. En effet, la description de la soirée Saint-Euverte pourrait être ressentie comme une très longue digression (et il ne suffit pas de dire que cette description d'un salon aristocratique équilibre la description du salon bourgeois des Verdurin pour en justifier la nécessité dans le récit). Or, si le lecteur n'y voit pas une digression, si au contraire il en perçoit la nécessité, c'est précisément parce que ce long passage reproduit le rythme qu'a suggéré la série des métaphores « choc en retour » et « caoutchouc tendu ». Nous y sommes préparés en effet par la longue métaphore de la page 306, que suit la description de toutes les précautions prises par Swann pour éviter le « choc en retour » de sa douleur. Puis la soirée Saint-Euverte s'ouvre sur ces mots : « Mais sa si précautionneuse prudence fut déjouée un soir qu'il était allé dans le monde. » Dès lors une très longue attente s'ouvre (avec le bref rappel du thème dans l'évocation des phrases de Chopin) et est maintenue jusqu'à la métaphore finale et au choc douloureux qu'elle exprime. Comme on le voit, c'est donc bien une fois encore à partir du niveau métaphorique que s'explique et se justifie l'enchaînement des éléments narratifs et le rythme même de la narration ; c'est à ce niveau qu'est perçue la nécessité du texte, en tant que le texte est un réseau complexe d'unités narratives, d'indices psychologiques, d'éléments descriptifs, de réflexions générales, de caractéristiques stylistiques.

Mais ne pourrait-on pas aller plus loin encore dans l'usage du mot métaphore ? Car le sujet même du récit, c'est-à-dire l'histoire de la naissance et de la désagrégation d'une passion, a d'étranges analogies avec le mécanisme même de la métaphore.

Sans doute, on dira, avec Gérard Genette [1], que le rôle de la petite phrase de Vinteuil dans la genèse de l'amour de Swann est avant tout d'ordre métonymique (par contiguïté, une association se crée entre la présence d'Odette et cette ouverture de l'âme, ce rajeunissement que la musique provoque en Swann). En revanche, la fresque de Botticelli, parce qu'elle offre, dans le visage et l'attitude de la fille de Jéthro, des analogies avec le visage et l'attitude d'Odette, se trouve engagée dans un processus de comparaison, où le deuxième terme vient se substituer entièrement au premier ; l'image d'Odette, objet de l'amour de Swann, se constitue en une impressionnante métaphore de l'Odette réelle !

Cependant, il ne s'agit là que d'une analogie trompeuse. Et même toute l'histoire d'un amour de Swann tend à démontrer la vanité de cette fausse construction métaphorique [2] : à la fin, l'Odette « réelle » et la « métaphore » Odette s'abîment dans un même néant.

Or, il faut maintenant revenir à la petite phrase de la sonate. Elle offre dans le récit la première série importante de métaphores. Chacune de ses apparitions est un renouvellement de métaphores, qui ont en commun l'idée d'une ouverture, d'une direction vers un ailleurs, vers un inconnu, vers un mystère précieux. Or cet inconnu, ce mystère précieux prendra par la suite une double forme. Celle d'Odette aimée, d'abord. D'une certaine manière, la « passante », l'« inconnue » que Swann a entrevue dans la petite phrase, prendra la forme d'Odette ; à la « mauve agitation des flots » (p. 208) se substitueront les « larges pétales mauves » des catleyas, d'où « allait

---

[1] *Métonymie chez Proust ou la naissance du récit,* in *Poétique,* 1970, N° 2, pp. 156-173.

[2] Cela est perceptible déjà dans l'ironie du passage suivant, où pourtant la « métaphore » vient à peine de se constituer : « Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fît plus que voir Odette, il se disait 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'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur » (p. 224). Fausse « métaphore », bien sûr, que l'ironie dénonce comme une duperie, comme une illusion des sens, chez le personnage de Swann (donc au niveau référentiel), puisqu'il n'y a de vraie métaphore que par une création de l'art (au niveau stylistique).

sortir la possession de cette femme » (p. 234) ; le clair de lune qui « charme et bémolise » (p. 208) prendra la forme de cette « autre figure claire et légèrement rosée comme celle de la lune, qui, un jour, avait surgi devant sa pensée et, depuis, projetait sur le monde la lumière mystérieuse dans laquelle il le voyait » (p. 236). Mais d'une autre manière, les « perspectives inconnues » qu'ouvre la petite phrase, dans le « mystère de son incubation », ce seront ces « épaisses ténèbres inexplorées », ce « clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu », où quelques grands artistes ont découvert « quelques-unes des milliers de touches de tendresse, de passion, de courage, de sincérité », auxquelles ils ont su donner un « contenu si consistant, si explicite », qu'elles sont devenues ces « captives divines qui suivront notre chance » ; « et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable » (pp. 349-350).

Si la construction métaphorique de la passion amoureuse est décrite dans sa duperie et finalement son néant, la réalité de l'art est ici affirmée dans sa pérennité, sa force, sa consistance, peut-être son immortalité. Et il faudra attendre les longs développements du *Temps retrouvé* pour voir le narrateur décrire le rôle capital que précisément la métaphore y doit jouer. Or nous pensons avoir montré, dans le cas particulier d'*Un Amour de Swann,* une de ses fonctions, en tant qu'elle contribue de manière primordiale à fonder la nécessité de l'enchaînement narratif, à assurer la continuité du texte, à en déterminer les lignes de force et le rythme, bref, à en constituer la structure d'ensemble.

Enfin, si le texte est fondé essentiellement sur un jeu de substitution des métaphores qui se prolongent, s'opposent, s'appuient, se recoupent les unes des autres, on comprend mieux que la narration, bien loin de créer le sentiment d'une durée qui se développe dans le temps, tende au contraire, si ce n'est à abolir, du moins à estomper la dimension du temps. Et n'est-ce pas dans ce sens aussi que l'on pourrait interpréter la célèbre formule de Proust dans son article sur Flaubert : « La métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style » ?

Michel DENTAN.