

LA METAPHORE MUSICALE DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

---

A thesis  
presented to  
the Faculty of Graduate Studies  
University of Manitoba

---

In Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

---

by

Marcien Luc Ferland

April 1965

© Marcien L. Ferland 1965



## TABLES DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION .....	1
PREMIERE PARTIE      LA METAPHORE MUSICALE en elle-même.....	4
CHAPITRE I      ESSAI DE DEFINITION.....	4
CHAPITRE II     CLASSIFICATION.....	10
(1) Premier système.....	11
(2) Second système.....	19
DEUXIEME PARTIE     LA METAPHORE MUSICALE dans l'ensemble de l'oeuvre.....	27
CHAPITRE I      LE ROLE de la métaphore musicale.....	27
CHAPITRE II     SON IMPORTANCE par rapport à d'autres thèmes.....	36
(1) Musique et exaltation.....	36
(A) L'échelle des êtres.....	38
(B) Le symbolisme des couleurs.....	43
(2) Musique et madeleine.....	47
(3) Musique et vocation littéraire.....	49
CONCLUSION.....	54
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.....	58

## INTRODUCTION

La musique occupe une place importante dans la vie et l'oeuvre de Proust. D'une part, le petit Marcel a grandi dans l'ambiance musicale que lui assurait sa mère. Jeune homme encore, il avait rencontré beaucoup de musiciens célèbres qui vivaient à son époque, dont Reynaldo Hahn avec qui il lia amitié. On sait également que Proust a toujours été très sensible à l'art musical, et en ce domaine, son oeuvre fait preuve de son bon goût et de son jugement qui n'est pas du tout celui d'un dilettante.

D'autre part, le nombre d'allusions à la musique dans A la recherche du Temps perdu suffit à donner une idée de son importance. On en compte en effet, près de mille, disséminées dans toutes les parties de l'oeuvre, ce qui donne l'impression d'un leitmotif wagnérien. Avec la littérature et la peinture, la musique demeure l'un des trois arts qui retiennent le plus l'attention de Proust. On ne saurait, par exemple, parler de la vie dans les salons des nobles sans penser à la musique et aux oeuvres qu'on y exécute fréquemment. Vinteuil, ce personnage pathétique qui incarne le compositeur, laisse, avant de mourir, deux oeuvres qui auront une influence profonde et durable sur Swann, mais surtout sur le narrateur.

Aussi trouve-t-on plusieurs études qui ont été consacrées à la musique dans l'oeuvre de Marcel Proust. La plus récente et l'une des plus complètes est celle de Georges Piroué intitulée,

Proust et la musique du devenir.<sup>1</sup> Après avoir donné quelques éclaircissements sur la musique dans la vie de Proust, Piroué définit la place de la musique dans A la recherche du Temps perdu. Puis, il étudie l'esthétique musicale chez Proust le narrateur, en montrant les préférences de celui-ci pour certains compositeurs comme Wagner, Debussy et Beethoven. Enfin, l'auteur tente de démontrer sa thèse principale, à savoir que A la recherche du Temps perdu est l'équivalent littéraire d'une composition musicale monumentale.

On trouve même dans Proust et la musique du devenir, un petit chapitre sur la comparaison musicale. Il va sans dire que le sujet est à peine ébauché. Piroué dit en somme, que la comparaison musicale cherche à unir les aspects divers de la nature; il lui prête donc une fonction générale dans l'ensemble de l'oeuvre. Mais nous croyons que c'est là le rôle de toute métaphore chez Proust.

Voici comment le présent exposé se distingue de celui de Piroué. Nous chercherons d'abord à démontrer que la métaphore musicale a non seulement une fonction spécifique chez Proust, mais aussi que chaque espèce de métaphores musicales joue également un certain rôle particulier. Puis, nous tâcherons d'expliquer par de nombreux exemples tirés de A la recherche du Temps Perdu, en quoi consiste la valeur de la métaphore musicale.

---

<sup>1</sup> Piroué, Georges. Proust et la musique du devenir (Editions Denoël, Paris, 1960).

Cette étude se divise en deux parties. La première considère la métaphore musicale en elle-même et vise à classer et déterminer les fonctions jouées par ses espèces particulières.

Dans le premier chapitre donc, il s'agira de définir, à partir de textes tirés d'A la recherche du Temps perdu, la métaphore musicale. Dans le deuxième chapitre, nous élaborerons une classification des métaphores musicales tout en ayant soin de montrer que la répartition en différentes espèces de métaphores n'est pas une idée arbitraire mais émane plutôt de la pensée du narrateur de Proust lui-même. Puis, nous tâcherons d'élucider la fonction spécifique des différentes espèces de métaphores tout en donnant des précisions sur l'importance relative de chaque groupe.

La deuxième partie étudie des considérants de portée plus générale, soit la place de la métaphore musicale dans l'ensemble d'A la recherche du Temps perdu. Nous voulons, dans le premier chapitre de cette partie, faire ressortir la valeur inhérente et le rôle de la métaphore musicale dans l'ensemble de l'oeuvre, et montrer pourquoi et comment Proust l'utilise pour arriver à certains buts qu'il se propose d'atteindre dans A la recherche du Temps perdu. Dans le deuxième chapitre, nous soulignerons l'importance de la métaphore musicale en précisant la place de la musique dans l'univers littéraire de Proust par rapport à quelques-uns des principaux thèmes de son oeuvre.

## PREMIERE PARTIE

### LA METAPHORE MUSICALE EN ELLE-MEME

#### CHAPITRE I

##### ESSAI DE DEFINITION

Il nous faut, d'abord, donner une définition aussi exacte que possible de la métaphore musicale. Celle que nous proposons se fonde surtout sur les deux passages essentiels d'A la recherche du Temps perdu, dans lesquels Proust parle explicitement de la métaphore ou de la comparaison. Le premier passage est tiré du Temps retrouvé où Proust révèle à son lecteur, sa pensée sur l'art, ses principes, ses moyens et ses fins:

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément -- rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui -- rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que le 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.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Proust, Marcel. A la recherche du Temps perdu (Edition corrigée et augmentée par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, N.R.F., 1954, 3 vol.) III, p. 889.

L'auteur emploie le mot "métaphore" également dans A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs à l'occasion de sa visite à l'atelier de travail d'Elstir. Proust donne, ici, ses impressions sur les tableaux du peintre:

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune (il s'agit des marines) consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, 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 . . . . Une de ses (il s'agit d'Elstir) métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.<sup>1</sup>

On sait, par ailleurs, que la métaphore est une des caractéristiques les plus importantes du style de Proust. Citons un troisième texte dans lequel l'auteur explique en quoi consiste le rôle du style chez l'écrivain:

. . . car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. 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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. I, pp. 835-836.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 895.

De ces textes, nous pouvons tirer les conclusions suivantes: premièrement, la métaphore est un procédé littéraire qui établit un rapport entre deux termes différents; par "terme", il faut entendre, une chose, une qualité, une action ou un mode d'être; deuxièmement, la métaphore réunit deux termes qui ont un aspect commun; troisièmement, elle fait ressortir l'essence commune à ces deux termes par leur rapprochement; quatrièmement, elle a pour effet d'apporter élucidation et nouvelle conception d'un terme. C'est-à-dire que la métaphore nous permet de pénétrer à l'intérieur de la pensée de l'auteur pour regarder avec sa vision à lui (son style) telle vérité de son univers. Pour y parvenir, le lecteur part du connu, c'est-à-dire de l'un des termes de la métaphore; puis, par analogie, il assimile ce terme connu à l'autre qui est relativement peu connu et accède ainsi à une vision du monde de l'auteur. Cinquièmement, la métaphore ne se distingue pas essentiellement de la comparaison qui ne fait qu'utiliser un moyen de comparaison comme technique de rapprochement des deux termes; et donc, dans cette thèse, nous n'emploierons que le mot "métaphore".

Nous sommes maintenant en mesure d'établir une définition de la métaphore en nous basant sur les conclusions qui précèdent.

La métaphore est un procédé stylistique par lequel deux termes ayant un aspect commun, sont rapprochés afin d'expliquer l'un, inconnu parce qu'il appartient au monde de l'auteur, par l'autre, connu du



lecteur.

Il y a donc nécessairement deux termes dans une métaphore. Comment se distinguent-ils et quelle est leur fonction? L'un des deux est le terme comparé, c'est-à-dire, le terme sujet qui sera explicité à l'aide d'un autre terme. Ce terme comparé, désormais appelé "premier terme" est relativement peu connu du lecteur puisqu'il appartient à l'univers de l'auteur. Il appelle donc le concours d'un autre terme qui par rapprochement, élucidera le premier. Si je dis par exemple, "fort comme un lion", le mot "fort" est le premier terme car celui-ci appartient au monde de l'auteur.

L'autre terme est le terme de comparaison. Celui-ci, désormais appelé le second terme est bien connu car il appartient à l'univers du lecteur. Il agit donc comme un phare à l'égard du premier terme; il l'éclaire, le rend compréhensible au lecteur et même suggère les impressions contenues dans le premier terme. Ainsi, dans la même expression, "fort comme un lion", le mot "lion" est le second terme.

La position relative des deux termes dans une phrase donnée est sans conséquences théoriques, le second terme pouvant se trouver avant le premier sans qu'il y ait permutation dans le rôle spécifique des deux termes.

Nous pouvons maintenant avancer une définition de la métaphore musicale. La métaphore musicale est une métaphore dont le second terme relève du domaine de la musique.

L'expression "domaine de la musique" est prise dans son sens large. Elle englobe les oeuvres musicales, les compositeurs, les exécutants, l'orchestre, les instruments, la forme musicale, l'interprétation, les sons, l'harmonie, la phrase musicale et la théorie. En un mot, tout ce qui a trait directement à la musique.

Voici un exemple simple de métaphore musicale. ". . . et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été."<sup>1</sup>

Ici, le premier terme est "mouches" et le second, "concert" de "musique de chambre". Puisque le second terme est emprunté au domaine musical, cette métaphore est une métaphore musicale et appartient donc à l'objet de cette thèse. L'exemple cité démontre bien comment l'auteur peut donner une vision intérieure de son univers. C'est que Proust ressentait devant le bourdonnement des mouches, une impression analogue à celle que nous avons quand nous écoutons un concert de musique de chambre.

Notre définition exclut donc premièrement, les métaphores dont le premier terme seul toucherait à quelque aspect de la musique. Par exemple, pour décrire l'attitude d'un violoncelliste absorbé, Proust dit: ". . . il se penchait sur sa contrebasse, la palpait avec la même patience domestique que s'il eût épluché un chou."<sup>2</sup> Le second terme n'étant pas musical, cette catégorie de métaphores ne relève pas

---

<sup>1</sup> Vol. I, p. 83.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 251.

de notre étude sur la métaphore musicale telle que nous l'entendons. Nous retenons toutefois, les métaphores dont les deux termes sont empruntés à la musique, car celles-ci remplissent les conditions de notre définition. Deuxièmement, notre définition exclut les métaphores dont les mots et le rythme seuls auraient une certaine musicalité.

CHAPITRE II  
CLASSIFICATION

Il nous semble utile de donner ici une classification des nombreuses métaphores musicales qui se trouvent disséminées un peu au hasard dans l'ensemble d'A la recherche du Temps perdu. Le but d'une classification ici, est de découvrir s'il y a un rapport constant entre certaines espèces de premiers termes et le second terme et vice versa; en d'autres mots, nous cherchons à savoir si Proust emploie telle catégorie de termes musicaux pour telle fin particulière.

Au reste, l'idée d'une classification des métaphores musicales n'est pas du tout artificielle ni étrangère à la pensée de Proust. D'abord l'auteur nous dit lui-même, quoiqu'indirectement, qu'il va utiliser des métaphores musicales pour composer son livre: ". . . c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons."<sup>1</sup> Il va sans dire que Proust considère la musique comme l'un des arts les plus élevés.

Proust est plus explicite un peu plus loin: "Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais . . ." <sup>2</sup>

Il semble ici que l'auteur veuille utiliser différentes espèces de métaphores à différentes fins.

Ces textes justifient donc l'attribution de rôles spécifiques

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 1032.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 1033.

à certaines catégories de métaphores. Nous allons tâcher, en conséquence, de découvrir la fonction particulière des différentes espèces de métaphores musicales.

Comme il y a deux termes dans la métaphore, nous pouvons établir deux systèmes de classification. Le premier système divise les métaphores musicales selon leur premier terme, et le deuxième système les divise selon le second terme.

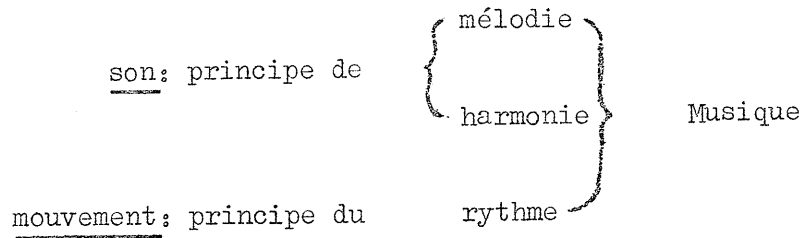
(1)

Premier système

L'une des fins de la métaphore chez Proust est de montrer l'unité dans la diversité. La métaphore musicale remplit également cette fonction, ce qui pose un problème de classification en ce qui concerne le premier système. Puisque le premier terme relève de l'univers proustien et que celui-ci est d'une complexité et d'une grandeur incommensurables, il a été extrêmement difficile de trouver les catégories qui pouvaient rassembler les quelque 200 métaphores musicales qui relient des vérités puisées aux antipodes du monde de Proust.

Il fallait recourir à un expédient. C'est alors que nous sommes remontés jusqu'aux principes mêmes de la musique pour trouver une base de classification au premier terme des métaphores musicales.

L'on reconnaît que la musique se divise en trois éléments: la mélodie, l'harmonie et le rythme.



Le son est le principe de la mélodie et de l'harmonie, et le mouvement le principe du rythme. En divisant les métaphores musicales selon les principes de son et de mouvement, et selon quelques autres rubriques d'importance secondaire, nous avons obtenu les résultats suivants: sons et bruits, 107 métaphores; mouvements, 34 métaphores; sentiments, 20 métaphores; qualités, 11 métaphores, description physique, 8 métaphores; rapports, 7 métaphores; et enfin, un total de 22 métaphores musicales de toutes sortes que nous avons rassemblées sous la rubrique "divers".

Ces résultats sont présentés sous forme de tableau synoptique à la page 13. Ce tableau se divise, selon l'horizontale, en trois parties qui correspondent aux trois volumes d'A la recherche du Temps perdu dans l'édition de la Pléiade. Les chiffres sont des références qui indiquent la page d'un des trois volumes où l'on trouvera une ou plusieurs métaphores musicales. Il faut noter que, si la somme totale des références données dans ce tableau est inférieure à 208, (nombre exact de métaphores musicales que nous avons relevées dans A la recherche du Temps perdu) cela s'explique par le fait que l'on trouve assez souvent deux, trois et même quatre métaphores musicales dans une seule page.

CLASSIFICATION DE LA METAPHORE MUSICALE SELON LE PREMIER TERME

	BRUITS			MOUVEMENTS GESTES			DIVERS			SENTIMENTS			QUALITES			RAPPORTS			DESCRIPTIONS PHYSIQUES		
Volume 1	83	456	910	289	328	759	93	139	670	661	790										
	109	347	908	456	791	684	481	197	743	138											
	457	670	669	386	396	390	206	71	71	206											
	102	784	554	878	730	320	473	554	554	638											
	749	289	814					138													
	413	490	764																		
	70	51	75	22	106	11		563	762	962											
76	251	27	180	234	412		897	763	817												
346	9	340	413	423	649		170	1118													
260	558	48	422	605	905		1026	664													
609	763	724	638	424	549		835														
835	731	256	828	829	448		618														
779	560	780	391	560	227		91														
885	873	556					420														
942	728	968					619														
945	989	1087																			
1079	796	884																			
Volume 2	9	25	34	27	599	126		217	636	400											
	83	84	102	121	861	878		168	443	27											
	113	114	116	382	307	256		754		256											
	117	118	127	500	538	555		927		234											
	129	136	137	529	636	794		626		116											
	138	168	174			856		553		682											
	270	299	366			891		559													
	388	400	550																		
	635	758	777																		
	759	805	861																		
862	870	942																			
Volume 3	9	25	34	27	599	126		217	636	400											
	83	84	102	121	861	878		168	443	27											
	113	114	116	382	307	256		754		256											
	117	118	127	500	538	555		927		234											
	129	136	137	529	636	794		626		116											
	138	168	174			856		553		682											
	270	299	366			891		559													
	388	400	550																		
	635	758	777																		
	759	805	861																		
862	870	942																			

Il convient maintenant d'expliquer les différentes catégories du tableau ci-haut. Qu'entendons-nous d'abord, par "sons" ou "bruits"? Nous entendons par là, toute sensation auditive. Cela comprend la conversation, comme celle des habitants du petit pays de Françoise, conversation que Proust compare à une fugue de Bach:

Tel était, en dehors de beaucoup d'honnêteté et, quand ils parlaient, d'une sourde obstination à ne pas se laisser interrompre, à reprendre vingt fois là où ils en étaient si on les interrompait ce qui finissait par donner à leurs propos la solidité inébranlable d'une fugue de Bach, le caractère des habitants dans ce petit pays. . . <sup>1</sup>

Les sensations auditives comprennent également les mots eux-mêmes pour lesquels Proust a toujours manifesté tant de curiosité. En voici un, le mot "symecope" (sic) de Françoise qui retient tout particulièrement l'attention de l'auteur en vertu de la "dissonance" qu'il contient:

"Symecope" c'est un mot que, prononcé ainsi, je n'aurais jamais imaginé, qui m'aurait peut-être, s'appliquant à d'autres, paru ridicule, mais qui, dans son étrange nouveauté sonore, pareille à celle d'une dissonance originale, resta longtemps ce qui était capable d'éveiller en moi les sensations les plus douloureuses.<sup>2</sup>

Les voix aussi sont des sons. Voici comment Proust dépeint celle d'Andrée:

Quand Andrée pinçait sèchement une note grave, elle ne pouvait faire que la corde périgourdine de son instrument vocal ne rendit un son chantant, fort en harmonie d'ailleurs avec la pureté méridionale de ses traits;<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. II, pp. 727-728.

<sup>2</sup> Vol. II, pp. 778-779.

<sup>3</sup> Vol. I, p. 910.



Les tons de voix sont rendus particulièrement sensibles par une métaphore musicale:

Mme de Mortemart se dit que le mezzo voce, le pianissimo de sa question avait été peine perdue, après le (gueuloir) par où avait passé la réponse.<sup>1</sup>

Enfin, cette catégorie de métaphores musicales sert à exprimer des bruits de toutes sortes. Ici, les exemples sont légion. Mentionnons les bruits aux nuances infinies de la mer à Balbec qui est représentée comme un grand orchestre:

Et ainsi alternait . . . un désir frémissant . . . selon qu'elle (il s'agit d'Albertine) était à côté de moi dans ma chambre ou que je lui rendais sa liberté dans ma mémoire, sur la digue, dans ses gais costumes de plage, au jeu des instruments de musique de la mer.<sup>2</sup>

Mentionnons encore les bruits de rue à Paris, bruits des tramways, des vendeurs, des voitures etc. qui, tous ensemble, composent une grande symphonie:

Le ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique. Au milieu de la symphonie détonait un "air" démodé.<sup>3</sup>

Sur les 208 métaphores musicales que nous avons relevées, 107, soit un peu plus de 50% appartiennent à la catégorie des sensations auditives. Le nombre seul de ces métaphores suffit à démontrer que Proust utilisait la métaphore musicale d'une façon réfléchie quand il voulait exprimer ses impressions sur une sonorité particulière.

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 270.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 174.

<sup>3</sup>Vol. III, p. 137.

Par "mouvement" nous entendons tout ce que signifie ce mot dans son acception la plus large. Le mouvement comprend ici plusieurs choses. Ce peut être un mouvement physique:

Mme de Cambremer, en femme qui a reçu une forte éducation musicale, battant la mesure avec sa tête transformée en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues telles . . . qu'à tout moment elle accorçait. . .<sup>1</sup>  
Il peut s'agir également d'un geste:

A ce moment, je vis Saint-Loup lever son bras verticalement au-dessus de sa tête comme s'il avait fait signe à quelqu'un que je ne voyais pas, ou comme un chef d'orchestre, et en effet - sans plus de transition que, sur un simple geste d'archet, dans une symphonie ou un ballet, des rythmes violents succèdent à un gracieux andante - après les paroles courtoises qu'il venait de dire, il abattit sa main, en une gifle retentissante, sur la joue du journaliste.<sup>2</sup>

"Mouvement" peut signifier aussi un changement plus subtil, comme ceux qui se produisent à l'intérieur de l'âme humaine:

. . . car l'alternance des images avait amené en moi un changement de front du désir, et - aussi brusque que ceux qu'il y a parfois en musique - un complet changement de ton dans ma sensibilité. Puis il arriva qu'une simple variation atmosphérique suffit à provoquer en moi cette modulation sans qu'il y eût besoin d'attendre le retour d'une saison.<sup>3</sup>

On compte enfin parmi les métaphores de mouvement, celles qui se rapportent à un changement dans l'intensité ou la qualité des sons et des bruits:

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 328.

<sup>2</sup>Vol. II, p. 180.

<sup>3</sup>Vol. I, p. 386.

Puis aussitôt M. de Norpois se mit à parler de choses et autres, ne craignit pas de faire quelque bruit, comme, lorsque la dernière note d'une sublime aria de Bach est terminée, on ne craint plus de parler à haute voix, d'aller chercher ses vêtements au vestiaire.<sup>1</sup>

Il y a en tout 34 métaphores musicales exprimant un mouvement, soit 16% du nombre total. Le chiffre n'est peut-être pas très convaincant, mais nous savons par ailleurs que Proust était très sensible au mouvement dans la musique. Après l'audition du septuor, par exemple, Proust tente de comparer la musique de Vinteuil à un rayon de lumière; puis il conclut:

Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux?<sup>2</sup>

Un peu plus loin, il développe l'idée du mouvement musical:

. . . ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, l'une brisant en courts appels une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars, l'une si calme et timide, presque détachée et comme philosophique, l'autre si pressante, anxieuse, implorante, . . . <sup>3</sup>

Ainsi, en se servant des nuances infiniment riches du mouvement musical, Proust décrit les impressions de changement et de mouvement qu'il observe à l'intérieur de son univers.

Les cinq catégories secondaires de métaphores musicales en comprennent un nombre beaucoup plus faible. Si les groupes de "sons" et "mouvements" comptaient 68% des métaphores musicales, les cinq

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 636.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 254.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 255.

autres groupes réunis n'en font que 32%. Mais on n'y trouve pas moins des métaphores très belles et très puissantes comme celles qui dépeignent un sentiment, par exemple, la joie:

Alors, me donnant cette joie que nous éprouvons  
. . . si un morceau entendu seulement au piano nous  
apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre,  
mon grand-père . . . <sup>1</sup>

D'autres métaphores sont descriptives. L'exemple que nous citons figure parmi les plus belles et les plus dynamiques des métaphores musicales; et aussi parmi celles qui donnent au lecteur le plus de pouvoir de pénétration dans l'univers de Proust:

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, . . . 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. . . <sup>2</sup>

Il y a aussi un groupe de métaphores qui expriment des qualités, comme la suivante qui recourt au violon pour décrire la "docilité" de la cloison qui sépare le narrateur de Proust de sa grand-mère:

Pour ne plus rien voir, je me tournai du côté du mur, mais hélas, ce qui était contre moi, c'était cette cloison qui servait jadis entre nous deux de messenger matinal, cette cloison qui, aussi docile qu'un violon à rendre toutes les nuances d'un sentiment, disait si exactement à ma grand'mère ma crainte à la fois de la réveiller, et, si elle était éveillée déjà, de n'être pas entendu d'elle et qu'elle n'osât bouger, puis aussitôt, comme la réplique d'un second instrument, m'annonçant sa venue et m'invitant au calme. Je n'osais pas approcher de cette cloison plus que d'un piano où ma grand'mère aurait joué et qui vibrerait encore de son toucher. <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 139.

<sup>2</sup>Vol. I, p. 138.

<sup>3</sup>Vol. II, p. 762.

On trouve également un groupe de métaphores qui expriment un rapport quelconque entre deux choses. Celles-ci sont des plus originales en ce qu'elles réunissent souvent deux choses très disparates. Voici un exemple de métaphore musicale exprimant un rapport de ressemblance:

"Le printemps est commencé pour que les pigeons soient revenus." La ressemblance entre leur roucoulement et le chant du coq était aussi profonde et obscure que, dans le septuor de Vinteuil, la ressemblance entre le thème de l'adagio qui est bâti sur le même thème-clef que le premier et le dernier morceau, mais tellement transformé par les différences de tonalité, de mesure, etc. que le public profane, s'il ouvre un ouvrage sur Vinteuil, est étonné de voir qu'ils sont bâtis tous trois sur les quatre mêmes notes, quatre notes qu'il peut d'ailleurs jouer d'un doigt au piano sans retrouver aucun des trois morceaux.<sup>1</sup>

Enfin, citons un exemple tiré de la catégorie "divers" qui abonde en métaphores originales et expressives:

Mais qu'une sensation d'une année d'autrefois -- comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent -- permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom avec le timbre particulier qu'il avait alors pour notre oreille, . . . <sup>2</sup>

(2)

#### Second système

Le but de cette deuxième classification est de permettre de découvrir dans quelle catégorie du domaine musical, Proust a puisé le plus. Nous avons réuni sous les rubriques les plus importantes les 208 métaphores musicales que nous avons relevées dans

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 400.

<sup>2</sup> Vol. II, p. 11.

A la recherche du Temps perdu. Nous n'avons pas rencontré de problème grave en établissant une classification selon le second terme. Les métaphores tombaient naturellement dans une douzaine de catégories musicales qui s'imposaient, pour nous donner la distribution suivante: théorie, 40 métaphores; oeuvres, 27 métaphores; musiciens, 24 métaphores; divers, 24 métaphores; instruments, 22 métaphores; phrases musicales ou mélodies, 21 métaphores; forme, 20 métaphores; musique en général, 17 métaphores; orchestre, 11 métaphores; nuances, 11 métaphores; voix, 9 métaphores; concert, 7 métaphores. Comme pour le premier terme, nous avons reparti les 208 métaphores musicales d'après leur second terme dans un tableau synoptique qui classe les références aux métaphores en question, selon les trois volumes d'A la recherche du Temps perdu dans l'édition de la Pléiade, et selon les douze catégories mentionnées ci-haut. Ce tableau se trouve à la page 21.

Il importe maintenant de savoir comment Proust se sert de ces différentes catégories de métaphores musicales. Nous n'avons pas la prétention de déterminer la fonction de chaque catégorie de métaphores musicales, mais simplement de trouver quel rôle Proust a assigné à quelques-unes des plus importantes catégories de la deuxième classification.

Par exemple, le groupe de métaphores musicales utilisant une nuance musicale sert presque toujours à marquer l'intensité de la voix humaine:

CLASSIFICATION DE LA METAPHORE MUSICALE SELON LE SECOND TERME

VOIX

MELODIES

THEORIE INSTRUMENTS

PHRASES

OEUVRES

MUSICIENS

FORME

DIVERS

MUSIQUE

NUANCES

CHANT

ORCHESTRE CONCERT

THEORIE	INSTRUMENTS	PHRASES	OEUVRES	MUSICIENS	FORME	DIVERS	MUSIQUE	NUANCES	CHANT	ORCHESTRE CONCERT	
208 790	328	138 93	206	730	670	71	109 413		764	139	83
289 386	908	218 684	878	456	396	320	490 386		347	638	749
759 669	910	661 138		706	554	790	670 197		814		554
138 764	554	481 390		473	784	197	790 102				
554		456 791		457							
		878 197									
51 260	27	170	234 346	91 106	251	546	75	256	76	9	885
424 563	48	549	391 412	180 413	968	619	989	558	340	873	780
609 724	762	605	422 423	420 618	1079	962	905	945	835		
779 796	780	884	549 638	873 1026	76	390	1118	1087			
251 1087	340	340 942	649 731		560	897					
835 556	340	780	817		728	22					
828 829					180	448					
						227					
636 626	550	443	754 500	636 217	116	179	9	270	635	555	102
599 559	307	116	117 116	310 168	891	159	84	861	400	168	84
553 538	137	34	758 759	27 758	118	366	114	862	256	116	856
529 444	116	27	777 754	861 382	127	136	942	138		83	
393 388	102	9	400 636	794	129	310	126	400			
299 234	25	878	682		137	256					
136 121	388	870									
805 116		137									

Vol. 1

Vol. 2

Vol. 3

La force avec laquelle il parlait d'habitude, et qui faisait se retourner les inconnus dehors, était centuplée, comme l'est un forte, si, au lieu d'être joué au piano, il l'est à l'orchestre, et de plus se change en un fortissimo.<sup>1</sup>

Voici un autre exemple tiré du même groupe:

J'avais à peine au début distingué ce qu'il disait, de même qu'on commence par ne voir goutte dans une chambre dont tous les rideaux sont clos. Mais, comme des yeux dans la pénombre, mes oreilles s'habituaient bientôt à ce pianissimo.<sup>2</sup>

Les métaphores rassemblées sous le titre de musiciens, c'est-à-dire des compositeurs ou des exécutants, sont très originales. Elles dépeignent ordinairement l'attitude, la posture d'une personne ou un geste. Voici deux exemples. Premièrement, un portrait de Saint-Loup:

. . . et tandis que son monocle reprenait ses ébats sur la route ensoleillée, avec l'élégance et la maîtrise qu'un grand pianiste trouve le moyen de montrer dans le trait le plus simple où il ne semblait pas possible qu'il sût se montrer supérieur à un exécutant de deuxième ordre. . .<sup>3</sup>

Deuxièmement, le flegme de M. de Norpois:

Alors du visage de l'aristocratique virtuose qui avait gardé l'inertie d'un instrumentiste dont le moment n'est pas venu d'exécuter sa partie, sortait avec un débit égal, sur un ton aigu et comme ne faisant que finir, mais confiée cette fois à un autre timbre, la phrase commencée.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. II, p. 558.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 862.

<sup>3</sup> Vol. I, p. 730.

<sup>4</sup> Vol. I, pp. 455-456.



Nous avons réuni 17 métaphores sous la rubrique "musique".

Celles-ci décrivent un mélange de sons ou de bruits ou une sensation auditive confuse:

Certes il arrive quelquefois qu'un malade . . . n'entende pas non plus le passage des tramways dont la musique prenait son vol, à intervalles réguliers, sur la grand'place de Doncières.<sup>1</sup>

La plupart des métaphores traduisant l'idée d'un concert musical évoquent une conversation, en particulier, une conversation où bon nombre de personnes sont concernées:

. . . elle croyait le petit clan quelque chose de si unique au monde . . . qu'elle tremblait à la pensée d'y voir introduits ces gens de province, ignorants de la Tétralogie et des Maîtres, qui ne sauraient pas tenir leur partie dans le concert de la conversation générale. . . .<sup>2</sup>

A Balbec, les cris et les paroles donnent un "concert symphonique"

à Proust:

C'est qu'un matin de grande chaleur prématurée, les mille cris des enfants qui jouaient, des baigneurs plaisantant, des marchands de journaux, m'avaient décrit en traits de feu, en flammèches entrelacées, la plage ardente que les petites vagues venaient une à une arroser de leur fraîcheur; alors avait commencé le concert symphonique mêlé au clapotement de l'eau, dans lequel les violons vibraient comme un essaim d'abeilles égaré sur la mer.<sup>3</sup>

Quant aux métaphores qui utilisent ce que nous avons appelé la "forme musicale", celles-ci expriment, dans plus de la moitié des

---

<sup>1</sup> Vol. II, p. 75.

<sup>2</sup> Vol. II, p. 885.

<sup>3</sup> Vol. II, p. 780.

cas, une tonalité, une inflexion vocales. Par exemple, la voix de l'amie de Saint-Loup qui récite une poésie symboliste ressemble à une psalmodie:

Mais quand elle était apparue, un grand lys à la main, dans un costume copié de l'(Ancilla Domini) et qu'elle avait persuadé à Robert être une véritable (vision d'art), son entrée avait été accueillie dans cette assemblée d'hommes de cercle et de duchesses par des sourires que le ton monotone de la psalmodie, la bizarrerie de certains mots. . . 1

La voix de Charlus, elle, est comparée à une symphonie:

Alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux . . . 2

Les autres catégories de métaphores jouent les rôles les plus variés. Elles ne lassent pas d'étonner par leur originalité singulière, leur valeur suggestive et la puissance avec laquelle elles permettent de pénétrer dans les profondeurs de l'univers proustien. Ici, Proust résume l'évolution de son amour:

Comme l'engrenage avait été serré, comme l'évolution de notre amour avait été rapide, et, malgré quelques retards, interruptions et hésitations du début, comme dans certaines nouvelles de Balzac ou quelques ballades de Schumann, le dénouement rapide!<sup>3</sup>

Ailleurs, il traduit son regret en termes musicaux:

J'aurais dû quitter Balbec, m'enfermer dans la solitude, y rester en harmonie avec les dernières vibrations de la voix que j'avais su rendre un instant amoureuse, et

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 784.

<sup>2</sup>Vol. II, p. 560.

<sup>3</sup>Vol. III, p. 500.

de qui je n'aurais plus rien exigé que de ne pas s'adresser davantage à moi; de peur que, par une parole nouvelle qui n'eût pu désormais être que différente, elle vint blesser d'une dissonance le silence sensitif où, comme grâce à quelque pédale, aurait pu survivre longtemps en moi la tonalité du bonheur.<sup>1</sup>

Les "vagues" sont des "violons", les vendeurs à Paris des instrumentistes. Proust veut rassembler les parties les plus éloignées de son univers infini; et la musique est un des principes unificateurs par lesquels il les projette et les transmet à son lecteur. Il y a répétition avec variation, ou si l'on veut, thème et variations.

Si intimes qu'elles soient et si incommunicables qu'elles puissent paraître, les impressions de Proust atteignent le lecteur, encore toutes chargées de leur délicate substance quand elles sont "enfermées" dans une métaphore musicale. Voici par exemple, une métaphore des plus pénétrantes dans laquelle Proust traduit l'état transitoire d'un souvenir d'amour:

Le souvenir d'Albertine était devenu chez moi si fragmentaire qu'il ne me causait plus de tristesse et n'était plus qu'une transition à de nouveaux désirs, comme un accord qui prépare des changements d'harmonie.<sup>2</sup>

En conclusion à cette première partie sur la nature et le rôle spécifique des différentes sortes de métaphores musicales, on peut dire d'une part que Proust emploie de plus en plus ce genre de métaphores. Si l'on divise A la recherche du Temps perdu en trois parties égales, on trouve 54 métaphores musicales dans la première

---

<sup>1</sup>Vol. II, p. 835.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 599.

partie, 74 dans la deuxième, et 80 dans la troisième. Ceci constitue une progression régulière, bien que l'augmentation du nombre de métaphores dans la troisième partie soit beaucoup plus faible que l'augmentation constatée dans la deuxième; c'est que l'on trouve relativement peu de métaphores musicales dans Le Temps retrouvé. De fait, on trouve à peu près le même nombre de métaphores musicales dans Le Temps retrouvé et dans Du côté de chez Swann pour le même nombre de pages. C'est dire qu'il n'avait pas encore adopté le style riche en métaphores musicales d'A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, de Du côté de Guermantes etc. Ceci explique pourquoi on compte 74% des métaphores musicales de la troisième partie dans la première moitié de la troisième partie. On en trouve une prolifération dans "La prisonnière" où Proust semble avoir atteint son sommet. On peut donc dire que l'auteur d'A la recherche du Temps perdu a utilisé de plus en plus la métaphore musicale au fur et à mesure qu'il développait son oeuvre.

D'autre part, si Proust favorise de plus en plus la métaphore musicale à mesure qu'il avance, il s'en sert d'abord et surtout pour transmettre les impressions qu'il a ressenties dans des sensations auditives; et ensuite pour traduire des impressions de mouvements de toutes sortes. Or, comment pouvait-il mieux exprimer ce qu'il ressentait intérieurement en entendant des bruits, des sons, des voix, qu'en empruntant des métaphores à l'art dont le son est la matière même et le mouvement la forme même?

## DEUXIEME PARTIE

### LA METAPHORE MUSICALE DANS L'ENSEMBLE DE L'OEUVRE

#### CHAPITRE I

##### LE ROLE DE LA METAPHORE MUSICALE

On peut dire que l'un des premiers buts de Proust dans A la recherche du Temps perdu consiste, en dernière analyse, à dégager les essences des êtres qui peuplent son univers, à les rendre sensibles et à les éterniser dans une oeuvre d'art. Proust a choisi l'expression littéraire comme moyen de communication parce que c'est dans la littérature qu'il trouve la vérité:

La grandeur de l'art véritable . . . c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste.<sup>1</sup>

Mais il s'adresse également à l'ensemble des arts eux-mêmes, "aux arts les plus élevés et les plus différents", et non seulement à la littérature pour dévoiler ses univers lointains. Or, nous croyons que Proust avait une prédilection toute particulière pour la musique, et voilà ce qu'il nous faut maintenant démontrer avant d'élucider la fonction générale de la métaphore musicale dans A la recherche du Temps perdu.

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 895.

Nous disions tout à l'heure que Proust cherche à "rendre sensibles" les êtres qui peuplent son univers. Cette tournure a un sens particulier qu'il importe de bien comprendre. Il ne s'agit pas avant tout de communiquer la vérité logique d'une chose pour la rendre sensible, selon Proust; la vérité logique est secondaire car elle ne transmet pas toute l'essence d'une chose. C'est l'impression ressentie devant une chose qui forme l'essence complète de cette chose, et donc l'auteur doit s'efforcer de suggérer des impressions pour communiquer la réalité:

De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire. Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après.<sup>1</sup>

Or, en musique, il ne peut être question d'idées, ni par conséquent, de vérité logique, mais plutôt de sensations et d'impressions, comme celles qui sont communiquées dans la musique de Vinteuil:

. . . les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression (comme

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 880.

celle des clochers de Martinville), il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais l'équivalent profond . . . 1

Pour Proust, la musique est le plus immatériel des arts, l'art "sine materia" dont la principale caractéristique est d'être impression pure. Voici comment il résume l'attitude de Swann, son avatar, après que celui-ci a entendu la sonate:

Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions, qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévitables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire "sine materia."<sup>2</sup>

Durant le septuor, l'épisode musical le plus important d'A la recherche du Temps perdu, Proust a la même réaction:

Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire; car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom et trouvant chez moi un spectateur intérieur -- insoucieux lui aussi des noms et du particulier -- pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores.<sup>3</sup>

Puisque, d'une part, la musique, étant immatérielle et ne s'adressant pas à l'intelligence, est si propre à transmettre l'impression, et puisque, d'autre part, l'impression apparaît comme le critère si absolu de la vérité et la condition sine qua non de la réalité, il s'ensuit que pour Proust, la musique constituera un outil d'une puissance évocatrice et communicative très grande;

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 375.

<sup>2</sup> Vol. I, p. 209.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 260.

et Proust le dit lui-même à plusieurs reprises à l'occasion de la sonate et du septuor:

Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons: "Quel beau temps! quel beau soleil!" nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes.<sup>1</sup>

La musique a une telle force de communication qu'elle peut rendre sensibles même les essences, dont le propre est pourtant, selon Proust, d'être incommunicables. Voici, à l'appui, une réflexion de Swann sur la sonate:

Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible.<sup>2</sup>

Proust dit à peu près la même chose au sujet du septuor:

Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler.<sup>3</sup>

Proust croit, après avoir entendu le septuor, que l'art seul est en mesure de transmettre l'incommensurable, l'indéfinissable

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 374.

<sup>2</sup> Vol. I, p. 349.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 374.



et la différence irréductible qui distingue les impressions personnelles d'un individu de celles d'un autre:

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, 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?<sup>1</sup>

C'est pourquoi il donne toute sa prédilection à l'art musical:

. . . je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être -- s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées -- la communication des âmes.<sup>2</sup>

Si grande, donc est la puissance de la musique que Proust en conclut que, non seulement l'art est réel, mais que celui-ci lui permet d'atteindre à la "réalité", à la "vérité":

Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que je pressentais. Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. III, pp. 257-258.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 258.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 374.

Vu la grande puissance de communicabilité de la musique, vu sa capacité exceptionnelle à évoquer et transmettre les impressions particulières et individuelles d'une sensation, vu enfin l'intention manifestée par Proust de se servir de métaphores pour dégager les essences des êtres et d'atteindre ainsi à la vérité, il faut conclure que Proust donne sa prédilection à la métaphore musicale quand il s'agit de rendre, par des mots, une impression ressentie devant la contemplation de son univers, afin d'en communiquer les essences avec le plus de subtilité, de profondeur, de pouvoir sensible et par conséquent, le plus de réalité possible.

Cet énoncé, n'étant que la conclusion logique de la discussion qui la précède, n'appelle pas de preuve; mais il nous semble souhaitable d'en donner une démonstration en citant quelques exemples choisis parmi les métaphores musicales les plus remarquables.

Exemple premier. Proust dépeint l'effet de la lumière du soleil juste au moment où il va poindre derrière un nuage et darder ses rayons sur une pierre:

. . . elle (il s'agit de la pierre) recommençait imperceptiblement à blanchir et par un de ces crescendos continus comme ceux qui, en musique, à la fin d'une Ouverture, mènent une seule note jusqu'au fortissimo suprême en la faisant passer rapidement par tous les degrés intermédiaires, je la voyais atteindre à cet or inaltérable et fixe des beaux jours. . . <sup>1</sup>

Il faut absolument avoir présents à l'esprit, quelques exemples très précis de pareils crescendos qui se retrouvent si souvent en musique, non seulement à la fin d'une ouverture mais dans diverses autres

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 396.

formes musicales aussi. Citons le fameux roulement de timbale qui prépare les derniers accords de l'ouverture "Roméo et Juliette" de Tchaïkovsky; ou encore le crescendo puissant à la fin du finale de "Variations Enigma" d'Elgar. Associés au texte de Proust que nous venons de citer, ces deux passages musicaux donnent une vision pénétrante de l'image que Proust veut nous communiquer, et traduisent les impressions de l'auteur avec une vivacité qui contraint le lecteur à assurer: "Je ressens exactement ce que Proust a voulu exprimer ici."

Exemple deuxième. L'auteur décrit le mouvement lent et interrompu d'une porte qui se referme, poussée par le vent:

Et la porte du palier ne se refermait d'elle-même très lentement, sur les courants d'air de l'escalier, qu'en exécutant les hachures de phrases voluptueuses et gémissantes qui se superposent au chœur des Pèlerins, vers la fin de l'ouverture de Tannhäuser.<sup>1</sup>

Ici encore, il faut nécessairement avoir à l'esprit le passage de "Tannhäuser" en question. Il s'agit d'un accompagnement de violons qui se "superpose" au thème principal de l'ouverture. Cet accompagnement en forme de gammes descendantes, est une suite de minuscules fragments de phrases alternant avec des silences d'égales durées.

Une telle comparaison, aussi originale que cet accompagnement de Wagner est susceptible de stimuler l'imagination du lecteur, d'ouvrir ainsi la voie de l'univers proustien et d'en donner une autre

---

<sup>1</sup>Vol. II, p. 391.

vision étonnante. On peut penser, par exemple, que comme ces jaillissements sonores et les moments intercalaires se succèdent assez rapidement, le mouvement alternatif de la porte qui se referme doit être assez rapide aussi. Qui n'a vu, et entendu aussi, de ces portes, que leurs charnières rouillées, offrant une certaine résistance à leur mouvement, maintiendraient entrebâillées, sans une poussée continuelle?

Exemple troisième. L'auteur s'approche du Bois le jour de la Toussaint et se rappelle une promenade passée faite avec Albertine le même jour:

Tout en approchant du Bois, je me rappelais avec tristesse le retour d'Albertine venant me chercher du Trocadéro, car c'était la même journée, mais sans Albertine. Avec tristesse et pourtant non sans plaisir tout de même, car la reprise en mineur, sur un ton désolé, du même motif qui avait empli ma journée d'autrefois . . . donnait à la journée quelque chose de douloureux et en faisait quelque chose de plus beau qu'une journée unie et simple. . .<sup>1</sup>

Métaphore magnifique qui dépeint le sentiment de Proust dans ses quatre dimensions et qui évoque une foule de compositions musicales où un thème, d'abord énoncé dans le mode majeur se trouve repris un peu plus loin en mineur. Citons quelques passages illustres, comme le thème principal du premier mouvement du concerto pour violon en ré majeur de Beethoven; le thème principal du premier mouvement du trio numéro 1 en sol majeur de Haydn; le thème du premier mouvement de "l'Appassionata" de Beethoven, énoncé d'abord en la bémol majeur,

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 559.

puis ébauché en fa mineur.

La métaphore est merveilleusement bien choisie car elle exprime à la fois la répétition d'un même geste, la promenade, et une nuance différente dans l'attitude du narrateur. Or, l'on sait que le mode mineur se caractérise surtout par sa tristesse alors que le mode majeur évoque la gaieté, ce qui convient tout à fait à l'état d'âme de Proust lors des deux promenades.

Voilà donc, exposé succinctement, le riche potentiel de la métaphore musicale. De même que la musique du septuor était comme la "transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur", la métaphore musicale est un réseau de canaux qui relie l'univers proustien au nôtre, et qui nous permet de scruter ses confins les plus inaccessibles.

## CHAPITRE II

### L'IMPORTANCE DE LA METAPHORE MUSICALE PAR RAPPORT A D'AUTRES THEMES

La métaphore musicale, considérée en elle-même n'a rien de tellement remarquable et ne se distingue pas particulièrement de n'importe quelle autre espèce de métaphore. Mais elle est un moyen dont la portée et la puissance varient selon l'art de l'auteur qui l'utilise. Or, précisément, Proust a revalorisé la métaphore musicale; et sa valeur nouvelle repose maintenant sur l'importance de la métaphore et sur l'importance de la musique, telles que Proust les conçoit dans son oeuvre.

Il ne s'agit évidemment pas d'entreprendre ici, une étude sur la métaphore chez Proust, domaine qui est extrêmement vaste et qui a été considérablement exploité déjà; nous allons plutôt tenter d'expliquer en quoi consiste l'importance de l'autre élément de la métaphore musicale, la musique, pour dégager ainsi tout le sens de la métaphore musicale chez Proust; et pour ce faire, nous allons aborder une discussion d'abord sur la musique et l'exaltation chez Proust, puis une autre sur la musique et le moment de mémoire involontaire, et enfin nous parlerons de la part de la musique dans la vocation littéraire de Proust.

(1)

#### Musique et exaltation

On remarquera que dans A la recherche du Temps perdu, l'auteur passe par différents degrés d'exaltation. L'amour et la madeleine, par exemple, comblent Proust de joie à plusieurs reprises. Mais il

---

<sup>1</sup>Ullmann, Stephen. The Image in the Modern French Novel (Cambridge University Press, 1960), pp. 124-138.

semble que Proust atteigne le sommet d'une exaltation, voisine du ravissement quand il entend la musique de Vinteuil. C'est ce que nous voulons maintenant démontrer, d'abord par une méthode directe c'est-à-dire, par des témoignages de Proust lui-même, puis par une méthode indirecte.

Il est facile de trouver des passages dans A la recherche du Temps perdu où Proust dit son amour exalté pour la musique; ils abondent dans les deux principaux épisodes musicaux, la sonate et la septuor, bien qu'on en trouve ailleurs aussi. Proust n'y fait que parler de "paradis", d'"espérance", de "promesse". Au milieu du septuor alors que les musiciens s'arrêtent pour se reposer quelques instants, Proust dit en parlant de la musique de Vinteuil:

Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant, qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire . . . . Et la phrase qui finissait l'andante me semblait si sublime que je me disais qu'il était malheureux qu'Albertine ne sût pas, et si elle avait su, n'eût pas compris, quel honneur c'était pour elle d'être mêlée à quelque chose de si grand qui nous réunissait et dont elle avait semblé emprunter la voix pathétique.<sup>1</sup>

Le septuor reprend-il, Proust tombe à nouveau dans une autre extase:

Puis elles (ce sont les phrases du septuor) 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,

---

<sup>1</sup>Vol. III, pp. 258-259.

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 . . . Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire; car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur -- insoucieux lui aussi des noms et du particulier -- pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. Enfin le motif joyeux resta triomphant; ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis. . . 1

Il n'est pas nécessaire de multiplier ces exemples; chaque ligne de la description du septuor exprime la haute estime que Proust a pour la musique de Vinteuil. Or, nous ne pouvons trouver nulle part ailleurs dans A la recherche du Temps perdu d'exaltation aussi forte et aussi soutenue que celle que Proust ressent devant le septuor. Voilà donc à quel point la musique est importante dans l'univers proustien.

(A)

#### L'échelle des êtres

Par ailleurs, il est possible de démontrer indirectement que Proust atteint le plus haut degré d'exaltation en écoutant la musique de Vinteuil, d'une part, en examinant le fonctionnement de l'échelle des êtres", et d'autre part, en étudiant le symbolisme de certaines couleurs.

Expliquons brièvement, d'abord, le sens de cette expression,

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 260.



"l'échelle des êtres" et comment Proust entend s'en servir. L'échelle des êtres est une théorie selon laquelle il existe une hiérarchie dans les choses, de telle sorte que l'ensemble des êtres puisse être envisagé sans interruption des plus simples aux plus perfectionnés. Il semble que Proust rabaisse ou exalte tel personnage ou telle chose selon leur apparence ou l'estime qu'il a pour eux, en les comparant à un être emprunté à un degré plus ou moins élevé de l'échelle des êtres. Dans le passage où Proust et sa grand-mère rencontrent la princesse de Luxembourg à Balbec, l'auteur emploie explicitement l'expression "échelle des êtres", et en donne une application immédiate; il souligne le décalage entre les Proust et la princesse en montrant comment sa grand-mère évolue dans l'échelle à partir de l'ordre des palmipèdes pour devenir humaine selon le bon plaisir de la princesse:

Même, dans son désir de ne pas avoir l'air de siéger dans une sphère supérieure à la nôtre, elle avait sans doute mal calculé la distance, car, par une erreur de réglage, 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 . . . . Ne sachant que faire pour nous témoigner sa bienveillance, la princesse arrêta le premier (il s'agit de marchands ambulants) 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 qu'ainsi mon plaisir serait plus complet s'il n'y avait pas d'intermédiaires entre moi et les animaux . . . . Puis elle dit adieu à Mme de Villeparisis et nous tendit la main avec l'intention de nous traiter de la même manière que son amie, en intimes, et de se mettre à notre portée. 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. Par un merveilleux progrès de l'évolution, ma grand-mère n'était plus un canard ou une antilope, mais déjà ce que Mme Swann eût appelé un "baby".<sup>1</sup>

Dans Le Temps retrouvé, Proust reprend l'idée succinctement:

. . . pour elles (ce sont de vieilles femmes) la vieillesse, comme la présence des infusoires dans une goutte d'eau, était amenée par le progrès moins des années que, dans la vision de l'observateur, de degré de l'échelle.<sup>2</sup>

On trouve un exemple frappant de cette technique de revalorisation dans le passage où Proust décrit Mme de Guermantes dans sa baignoire. Elle est dans un monde différent de celui des spectateurs qui, eux, sont les "mortels". Elle est, comme les autres nobles, une déité marine tout à fait séparée du rivage qui est le séjour des mortels ou des "minéraux et les personnes avec qui nous ne sommes pas en relations."<sup>3</sup> Proust veut donc nous donner l'impression que les spectateurs étaient aussi peu importants que des minéraux en comparaison des nobles. A la recherche du Temps perdu est rempli d'exemples analogues de revalorisation, où l'on trouve des êtres venant de tous les degrés de l'échelle. Voici comment on pourrait diviser l'échelle en six catégories principales:

---

<sup>1</sup>Vol. I, pp. 699-700.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 946.

<sup>3</sup>Vol. II, p. 40.

dieux (ou Dieu)

anges

humains

animaux

végétaux

minéraux

L'auteur puise à tous les degrés de l'échelle mais il se sert surtout des degrés inférieurs. C'est dire que Proust rabaisse les êtres plus qu'il ne les élève. Nous croyons voir ici un certain pessimisme sous-jacent, une hyperesthésie qui ferait dire au narrateur dans La Fugitive que les trois quarts des événements sont malheureux. Il semble que la métaphore théâtrale soit un autre moyen par lequel Proust rabaisse certains personnages: "In the third place, Proust uses the metaphor subtly to lower the reader's estimation of the characters. . . . three quarters (of the theatrical metaphors) create the effect of theatrical falsity."<sup>1</sup>

Par contre, il est étonnant de constater la fréquence avec laquelle Proust puise dans les catégories les plus élevées de l'échelle des êtres en parlant de musique. On ne peut trouver nulle part ailleurs dans A la recherche du Temps perdu, autant d'allusions aux degrés élevés de l'échelle que dans les quelque quinze pages qui décrivent le septuor exécuté chez les Verdurin. Il y a 6 allusions

---

<sup>1</sup>Linn, J.G. Proust's Theatre Metaphors (Romanic Review, Vol. XLIX, 1958), pp. 179-190.



aux anges, 2 aux dieux et 5 au paradis. Proust dit au moment où les musiciens s'interrompent pour se reposer au milieu du septuor:

J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans le plus insignifiante réalité.<sup>1</sup>

Et plus loin, on trouve "ange" à nouveau, puis "archange"; or, les archanges forment un chœur plus élevé que les anges dans le hiérarchie des anges:

Enfin le motif joyeux resta triomphant; ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis, une joie aussi différente de celle de la Sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe d'écarlate, quelque archange de Mantegna sonnait dans un buccin.<sup>2</sup>

Partout nous lisons des mots qui dépeignent l'exaltation lorsqu'il est question de musique, des mots tels que ineffable, sublime, profondeur, étoiles, supra-terrestre, ciel, infini, céleste, etc. Voici un passage typique:

Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existait réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre. C'est ce que Vinteuil avait fait pour la petite phrase.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 258.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 260.

<sup>3</sup>Vol. I, pp. 350-351.

Proust appelle même Vinteuil un "dieu" et le place ainsi dans la plus haute catégorie de l'échelle: ". . . au fond de quelles douleurs avait-il (Vinteuil) puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer?"<sup>1</sup>

Il y a relativement très peu d'allusions aux anges, ailleurs dans A la recherche du Temps perdu; et encore se trouvent-elles, le plus souvent, dans un contexte neutre. Le mot "ange" se trouve assez souvent dans l'expression "ange-musicien" appliquée à Albertine, mais ici encore, il s'agit de musique car Albertine se trouve au pianola. D'ailleurs, Proust avoue que la musique de Vinteuil l'a transporté plus que l'amour même: ". . . le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même. . ."<sup>2</sup>

(B)

Le symbolisme des couleurs

Il est également possible de démontrer que la musique exalte Proust plus que tout autre chose en se fondant sur un texte tiré de l'épisode du septuor. D'abord établissons que Proust pense à des couleurs quand il entend la musique de Vinteuil. Ainsi il décrit la sonate de la façon suivante:

Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit,  
s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre,  
s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait:

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 348.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 263.

aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter.<sup>1</sup>

Or, Proust nous dit que Vinteuil sait évoquer des couleurs en employant différentes sonorités:

Car à des dons plus profonds, Vinteuil joignait celui que peu de musiciens, et même peu de peintres ont possédé, d'user de couleurs non seulement si stables mais si personnelles que, pas plus que le temps n'altère leur fraîcheur, les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres mêmes qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité.<sup>2</sup>

Et l'auteur poursuit en nous disant que l'abondance de ces couleurs qu'il découvre dans la musique de Vinteuil est une source de joie et de bonheur:

La joie que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en découvrir d'autres, menaient encore l'auditeur de trouvaille en trouvaille, ou plutôt c'était le créateur qui le conduisait lui-même, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une joie éperdue qui lui donnait la puissance de découvrir, de se jeter sur celles qu'elles semblaient appeler, ravi, tressaillant comme au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontre des cuivres, haletant, grisé, affolé, vertigineux, tandis qu'il peignait sa grande fresque musicale.<sup>3</sup>

En lisant l'épisode du septuor, on est frappé par le nombre d'allusions aux couleurs. Le mot "couleur" lui-même apparaît 11 fois dans les mêmes quinze pages ce qui suggère la puissance de la musique de Vinteuil et, par conséquent, la joie et le bonheur qu'elle est

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 352.

<sup>2</sup>Vol. III, pp. 253-254.

<sup>3</sup>Vol. III, p. 254.

susceptible d'apporter à Proust.

Mais il y a plus que de simples allusions au mot "couleur" dans la description du septuor; on y trouve encore bon nombre de couleurs elles-mêmes:

Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre,  
champêtre et candide Sonate, teignait tout le ciel,  
comme l'aurore, d'un espoir mystérieux.<sup>1</sup>

Dans le passage suivant, Proust identifie des oeuvres musicales de Vinteuil avec certaines couleurs:

Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche Sonate; la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer.<sup>2</sup>

Il ne s'agit pas pourtant d'une symphonie de couleurs car on ne trouve que deux couleurs différentes dans l'épisode en question, soit le blanc et le rouge. Mais on y compte en tout, 3 allusions à la couleur blanche et 21 à la couleur rouge. Le mot "écarlate", par exemple, revient 5 fois; or, l'on sait que "écarlate" signifie, rouge vif. Il semble donc que la couleur rouge symbolise l'exaltation, alors que le blanc représenterait une tonalité plutôt neutre dans l'affectivité proustienne. En effet, la sonate qui évoquait le rouge chez Proust quand celui-ci la croyait un sommet musical, est devenue blanche; Proust ne l'aime plus car elle est un "univers épuisé":

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 250.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 255.

Tandis que la Sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'oeuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit.<sup>1</sup>

Quelques pages plus loin, l'auteur emploie ces deux couleurs dans la même phrase et fait contraster ainsi, la sonate et le septuor en marquant nettement sa préférence pour la dernière oeuvre: "Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche Sonate. . ."<sup>2</sup> Cependant, le septuor, une oeuvre plus mûre que la sonate, est la seule qui puisse transporter Proust et susciter chez lui des colorations rouges:

. . . c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'oeuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit.<sup>3</sup>

Il est intéressant de noter que Proust a biffé dans son manuscrit, après les mots "matin d'orage", un passage qui se lit comme suit: ". . . par un matin d'orage, déjà tout empourpré et rougissant des surfaces unies commençait."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 250.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 255.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 250.

<sup>4</sup> Vol. III, p. 1083, note 1.



Comme on ne trouve nulle part ailleurs dans A la recherche du Temps perdu autant d'allusions aux couleurs et aux tons de couleurs que dans l'épisode du septuor, et comme les colorations suggérées par les arts causent tant de bonheur à Proust, il faut conclure que le septuor de Vinteuil et, par extension toute grande musique, exalte le narrateur souverainement. On peut également tirer quelques conclusions à l'égard du symbolisme des couleurs chez Proust, car dans ce passage d'exaltation entre tous, la grande majorité -- à peu près 85% -- des allusions aux couleurs évoquent le rouge. Le rouge symboliserait donc, ici, l'exaltation, et le blanc, la froideur ou l'indifférence.

(2)

#### Musique et madeleine

L'un des leitmotive les plus importants d'A la recherche du Temps perdu est le thème de la mémoire. Proust nous parle de la sensation mystérieuse qu'il a eue en goûtant la madeleine mais ce n'est que dans La Prisonnière qu'il donne au lecteur une idée plus exacte de cette sensation extraordinaire en la comparant à la musique de Vinteuil:

Je me remettais à douter, je me disais qu'après tout il se pourrait que si les phrases de Vinteuil semblaient l'expression de certains états de l'âme analogues à celui que j'avais éprouvé en goûtant la madeleine trempée dans la tasse de thé. . . .<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 381.

Il n'y a que la musique qui puisse donner une idée du bonheur particulier que Proust éprouve lors d'un moment de mémoire involontaire:

Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé.<sup>1</sup>

Mais la musique est plus qu'un simple moyen de comparaison servant à exprimer le vague de certains moments de plénitude. Proust assimilait la joie esthétique de la musique de Vinteuil au plaisir particulier que lui causait le déclenchement de la mémoire involontaire et la plaçait à un degré beaucoup plus élevé que l'amour même, autre thème fondamental d'A la recherche du Temps perdu:

Et, repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais: "Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique, ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor. . . 2

La musique sublime même le plaisir particulier que Proust éprouve lors des moments privilégiés:

Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 374.

<sup>2</sup> Vol. III, pp. 877-878.

précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser.<sup>1</sup>

Il s'ensuit que la musique est d'une importance capitale dans l'oeuvre de Proust puisqu'elle est cause de sensations analogues à celles produites par la madeleine et la tasse de thé. Cela nous fait conclure que l'une des influences les plus importantes -- sinon la plus importante -- qui soient à l'origine d'A la recherche du Temps perdu, c'est, après la madeleine, l'influence de la musique.

(3)

Musique et vocation littéraire

Il nous reste à expliquer le rôle de la musique dans la découverte de la vocation littéraire de Proust, ce qui confirmera l'idée selon laquelle la musique aurait exercé une influence primordiale sur la formation de Proust. Quels liens y a-t-il entre la musique et la littérature?

Revenons, en premier lieu, aux principes esthétiques de Proust. Le critère de base en matière d'art, selon Marcel Proust, c'est la vision d'un monde nouveau, ou " . . . cet univers nouveau . . . tiré du silence de la nuit."<sup>2</sup> Or, la musique donne précisément une

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 866.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 250.

vision des univers cachés et même ouvre la voie à des mondes

insoupçonnés:

. . . les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression . . . il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée (dont ses oeuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il "entendait" et projetait hors de lui l'univers.<sup>1</sup>

Il est intéressant de noter que Proust a découvert des mondes nouveaux par la musique avant d'en entrevoir l'existence par le moyen de la littérature, de telle sorte qu'il croyait d'abord la musique manifestement supérieure à la littérature:

Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique. . . . Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler. . . . Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que je pressentais. Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Vol. III, p. 375.

<sup>2</sup>Vol. III, p. 374.

Nous savons fort bien que le narrateur était alors loin du terme final de l'évolution qui devait le conduire à une théorie littéraire basée sur la reconstitution de la vie par des moments de mémoire involontaire. Il n'est encore qu'au point où il envisageait la littérature comme un art inférieur:

Je n'avais aucune raison de la leur refuser puisque j'avais maintenant la preuve que je n'étais plus bon à rien, que la littérature ne pouvait plus me causer aucune joie, soit par ma faute, étant trop peu doué, soit par la sienne, si elle était en effet moins chargée de réalité que je n'avais cru.<sup>1</sup>

Et avec la littérature, c'est tout le domaine de l'art qui tombe dans l'estime de Proust:

D'autre part, fruit de mes réflexions pendant le temps que je l'avais attendue (il s'agit d'Albertine) assis devant mon piano, l'idée que l'Art, auquel je tâcherais de consacrer ma liberté reconquise, n'était pas quelque chose qui valût la peine d'un sacrifice, quelque chose d'en dehors de la vie, ne participant pas à sa vanité et son néant, l'apparence d'individualité réelle obtenue dans les oeuvres n'étant due qu'au trompe-l'oeil de l'habileté technique.<sup>2</sup>

Mais c'est à ce stade que la musique s'avère de la façon la plus indispensable et la plus précieuse à l'esprit inquisiteur de Proust:

Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier? N'était-il pas aussi irréel qu'elle-même? A mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vol. III, pp. 865-866.

<sup>2</sup> Vol. III, p. 198.

<sup>3</sup> Vol. III, p. 255.

Et il ajoute un peu plus loin:

Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi?<sup>1</sup>

Elle est la manifestation insigne, la preuve irréfutable que l'art est non seulement réel, mais de plus, donne au "traducteur" doué, le moyen d'atteindre les essences et de les éterniser. Proust, dans un transport de reconnaissance, l'avoue en termes sublimes:

. . . l'amie de Mlle Vinteuil avait dégagé, de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme, la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'Ange écarlate du Matin. Et moi pour qui . . . elle avait été aussi . . . cause de tant de souffrances, c'était grâce à elle, par compensation, qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli.<sup>2</sup>

Cette "espérance" tant attendue, et cette "promesse" tant désirée, c'est donc la musique qui en a d'abord suggéré la possibilité au narrateur. Swann, aux prises avec les mêmes doutes sur la réalité de l'art, reçoit le même secours salutaire de la "petite phrase":

. . . Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une

---

<sup>1</sup> Vol. III, p. 261.

<sup>2</sup> Vol. III, pp. 262-263.

sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie.<sup>1</sup>

Une fois rassuré sur la réalité de l'art, il ne manque plus au narrateur que l'occasion heureuse, l'illumination décisive qui le placera définitivement dans la voie de sa vocation littéraire:

Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avait donnée . . . la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, 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.<sup>2</sup>

Ce qui ressort de la discussion qui précède, c'est d'abord que la musique a toute la puissance d'un des "arts les plus élevés,"<sup>3</sup> puissance qui la rend capable d'ouvrir des univers nouveaux et de rivaliser par là avec la littérature elle-même; c'est aussi le fait que la musique a contribué d'une façon nécessaire à mener Proust par les diverses étapes qui, finalement, le confirmèrent dans sa carrière littéraire.

---

<sup>1</sup>Vol. I, p. 211

<sup>2</sup>Vol. III, pp. 866-867.

<sup>3</sup>Vol. III, p. 1032.

## CONCLUSION

Ce que nous avons voulu faire dans cet exposé, c'est étudier la nature, le rôle et la place de la métaphore musicale (ou de la comparaison musicale) dans le roman de Marcel Proust. En nous basant sur des textes tirés d'A la recherche du Temps perdu, nous avons d'abord analysé la métaphore en elle-même pour y distinguer deux éléments. Le premier, que nous avons appelé premier terme, est le sujet de la pensée de l'auteur, sujet qui demande à être expliqué; le deuxième, appelé second terme, est le moyen de comparaison, bien connu du lecteur et susceptible, donc, d'éclairer le premier terme. Voilà, en ce qui concerne notre présente étude, comment on peut envisager le mécanisme de toute métaphore y compris la métaphore musicale.

La métaphore musicale est ainsi une métaphore dont le second terme relève du domaine de la musique. C'est dire, que le lecteur qui est sensible à cet art pourra pénétrer dans la pensée de l'auteur par rapprochement et assimilation des deux termes.

Il nous a semblé utile de classifier les 208 métaphores musicales selon deux systèmes différents. Le premier système les divise d'après le premier terme, ce qui a donné les classes suivantes: métaphores exprimant une sensation auditive, métaphores exprimant un mouvement, un sentiment, une qualité, une particularité physique, un rapport, etc. Le second système les répartit en métaphores qui utilisent la théorie musicale, les oeuvres, les musiciens, les instruments, la phrase musicale, la forme, la musique en général, l'orchestre, les nuances, la voix, etc.



A partir de ces deux classifications, il a été possible de trouver la fonction de la métaphore musicale en vertu de certaines constantes que nous avons observées dans son usage. Etant donné que plus de 50% de ces métaphores traduisent un bruit ou un son quelconques, nous avons conclu que Proust les emploie surtout pour exprimer des sensations auditives de toutes sortes. Il a également été possible d'assigner un rôle particulier aux différentes espèces de métaphores musicales. Par exemple, le groupe de métaphores évoquant l'idée d'un musicien sert à décrire des gestes; les métaphores de concert expriment ordinairement des bruits confus; les nuances décrivent l'intensité de la voix, etc.

En étudiant la métaphore dans l'ensemble d'A la recherche du Temps perdu, nous avons reconnu que Proust favorise particulièrement la métaphore musicale en raison de son pouvoir de dégager les essences des êtres, de les rendre sensibles au lecteur en les projetant au dehors de l'univers proustien. Cette puissance s'explique par la grande force évocatrice de la musique; celle-ci, en effet, n'est qu'impression pure selon Proust, car elle ne contient pas de vérité logique. Voilà pourquoi la métaphore musicale est plus en mesure de traduire pour le lecteur, une vision proustienne; voilà aussi pourquoi elle est susceptible d'éterniser, dans une oeuvre d'art, les essences.

Enfin, nous avons examiné la place de la métaphore musicale en marquant son importance par une étude comparative de quelques

grands thèmes d'A la recherche du Temps perdu, étude qui se fonde sur l'importance de la musique chez Marcel Proust. Nous avons montré d'abord, jusqu'à quel point la musique exalte Proust, en employant deux voies. La première voie, celle de l'échelle des êtres, montre comment l'auteur utilise rarement des termes empruntés aux catégories élevées de l'échelle, sauf quand il est question de musique. Or, dans l'épisode musical par excellence, soit celui du septuor, l'auteur évoque fréquemment des mots tels que ange, dieu, paradis, etc., ce qui dénote un extrême degré d'exaltation. Par la deuxième voie, on tente de montrer en quoi le symbolisme de certaines couleurs révèle l'état intérieur de Proust. Or, dans l'épisode du septuor également, nous pouvons trouver une accumulation de 21 allusions à la couleur rouge, ce qui indique aussi une forte exaltation chez le narrateur.

Par ailleurs, l'auteur associe lui-même les sensations perçues lors d'un moment de mémoire involontaire avec le plaisir particulier qu'il ressent en écoutant la musique de Vinteuil. Il dit même que la musique est la seule chose qui ressemble au bonheur que lui a procuré la madeleine. De ce chef, nous avons conclu que la musique a une très grande valeur aux yeux de Proust.

En dernier lieu, nous avons parcouru rapidement les différentes étapes dans l'évolution de la vocation littéraire de Proust, en montrant comment la musique avait donné à l'auteur, l'espoir dans la "Réalité de l'art", et comment elle l'avait conduit à trouver,

dans la littérature, la plus haute expression de la vérité.

Cette étude n'a pas la prétention d'avoir épuisé le sujet traité, d'une part, parce qu'il se rattache à la métaphore en général, qui constitue un domaine très vaste; et d'autre part, parce qu'il chevauche sur tout un aspect d'A la recherche du Temps perdu, c'est-à-dire l'aspect musical, qui a eu beaucoup d'influence sur la genèse et l'évolution de l'oeuvre tout entière. Il resterait encore à remonter aux origines de la métaphore musicale et à en étudier le développement d'une façon continue dans l'ensemble de l'oeuvre de Marcel Proust.

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

### A. OEUVRES DE MARCEL PROUST

. A la recherche du Temps perdu. 3 volumes. Edition corrigée et augmentée par Pierre Clarac et André Ferré. Collection de la Pléiade, N.R.F., 1954.

### B. OUVRAGES SUR MARCEL PROUST

Feuillerat, Albert. Comment Marcel Proust a composé son roman. Yale University Press, New Haven, 1934.

Piroué, Georges. Proust et la musique du devenir. Editions Denoel, Paris, 1960.

Ullmann, Stephen. The Image in the Modern French Novel. Cambridge University Press, 1960.

### C. ARTICLES SUR MARCEL PROUST

Linn, J.G. Proust's Theatre Metaphors. *Romanic Review*, Vol. XLIX, 1958, pp. 179-190.