

A l'ombre de Jules MICHELET et de Georges SAND

Par : Mouad ADHAM

Introduction

Marcel Proust est l'un des grands auteurs du 20^e siècle qui reconnaît l'importance des anciens écrivains et leur rôle dans l'élaboration du style personnel. En fait, l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*²²¹ était à la recherche de l'écriture parfaite en retravaillant tout le temps ses manuscrits et en essayant de donner à la texture de son récit la meilleure construction possible. Cette démarche méticuleuse dévoile la formation littéraire de l'écrivain et son ambition de créer son propre style. *Pastiches*, texte publié dans *Le Figaro* en 1908 et réédité sous le titre *Pastiches et mélanges* en 1919, était la marque de la formation solidement rhétorique qui forge l'écriture proustienne. Ce texte se compose de neuf parties dont huit sont des pastiches des grands écrivains : Balzac, Gustave Flaubert, Ernest Renan, les Goncourt, Emile Faguet, Sainte-Beuve, Henri de Régnier et Michelet. La maîtrise des techniques de l'écriture se concrétise donc dans la tradition rhétorique par le fait de pasticher les grands écrivains qui offrent « des modèles à imiter »²²².

Au-delà de pasticher, le roman proustien qui se compose de sept volumes - *Du côté de chez Swann* (C.S), *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (J.F), *Le côté des Guermantes* (C.G), *Sodome et Gomorrhe* (S.G), *La Prisonnière* (Pr), *Albertine disparue* (A.D) et *Le temps retrouvé* (T.R)- utilise des métaphores et des comparaisons pour rendre son texte attractif ; ce procédé stylistique permet au lecteur attentif de sentir la présence d'un autre écrivain et d'un deuxième texte en filigrane. En effet, quelques analogies figurées ne sont à vrai dire que des images propres aux écrivains modèles et permettent de construire la trame narrative du texte proustien. Par conséquent, l'intertextualité dans la Recherche peut se détecter à travers le sens figuré que crée les analogies et les entités des comparants. Dans ce travail, nous allons essayer de décoder les empreintes de deux auteurs hautement appréciés par Proust, Jules Michelet et Georges Sand, à travers les figures qui se réfèrent au règne animal.

²²¹ La forme abrégée « la Recherche » sera utilisée tout au long de ce travail pour évoquer le titre *A la recherche du temps perdu*.

²²² Gérard Genette, *Figures II*, Edition Seuil, collection Points Essais, Paris, 1979, p. 26.

1- Du côté de chez Sand

La musique produite par les créatures ailées est une expérience sensorielle qui rapporte le repos et la tranquillité dans le texte proustien.

« D’abord le piano solitaire se plaignit, comme **un oiseau** abandonné de sa compagne ; le violon l’entendit, lui répondit comme d’un arbre voisin. C’était comme au commencement du monde, comme s’il n’y avait encore eu qu’eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d’un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. **Est-ce un oiseau**, est-ce l’âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, invisible et gémissante, dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. **Merveilleux oiseau !** le violoniste semblait vouloir le charmer, l’apprivoiser, le capter », (C.S., p. 282)²²³.

« Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann – pour lui dont les yeux, quoique délicats amateurs de peinture, dont l’esprit, quoique fin observateur des mœurs portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie – de se sentir transformé en une créature étrangère à l’humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque **une fantastique licorne**, une créature chimérique ne percevant le monde que par l’ouïe », (C.S., p. 195).
« (...) il n’y a pas de si vieux **rossignol** qui ne me plaise », (C.G., p. 1122).

Dans l’énoncé 1, la musique de Vinteuil devient une pure production naturelle et le piano se métamorphose en un ‘merveilleux oiseau’ ; la douceur des ondes musicales et leur harmonie rappellent à M. Swann son amour pour Odette de Crécy et ses moments de bonheur extrême auprès de sa Zéphora. Le goût artistique de cet amant et son amour pour la sonate de Vinteuil ne trouvent l’équivalent du dialogue fictif des instruments musicaux que dans le règne des oiseaux qui lui rappelle la tranquillité et le repos du « commencement du monde ». Le pouvoir magique de la musique et de son soulagement visent implicitement le sens de l’ouïe et sa fragilité et rappellent à ceux qui ne supportent pas le vacarme et le bruit fort un monde fantastique où la perception par le sens auditif était exacerbée. Ce constat est explicite avec l’énoncé 2 qui nous montre les effets apaisants de la musique sur ce sens : en écoutant la sonate de Vinteuil,

²²³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, 2408 p. (Sous la direction de Jean-Yves Tadié).

M. Swann devient une ‘licorne’ et ne garde que le sens de l’ouïe comme unique moyen de percevoir et de communiquer avec le monde extérieur. Il est à noter que le symbolisme de virginité qui accompagne cette « créature chimérique » corrobore le monde primitif et sans bruit où se projette la douce et sublime musique de Vinteuil. Même pour M. de Guermantes, la musique « d’Auber, de Boïeldieu, même de Beethoven »²²⁴ passe par la figure d’oiseau pour marquer sa douceur sur une ouïe sensible. Dans l’énoncé 3, le duc avoue à la princesse de Parme l’effet reposant de ces compositeurs classiques préférés en les identifiant à un ‘vieux rossignol’ pour illustrer implicitement la suprématie des chants d’oiseaux comme source incontestable du soulagement et du bien-être corporel dans le texte proustien.

« Et un chant perçait déjà l’air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j’eusse jamais imaginé, de tout ce que j’eusse jamais pu imaginer, à la fois ineffable et criard, non plus un roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l’air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose **comme un mystique chant du coq**, un appel ineffable, mais suraigu, de l’éternel matin », (Pr., p. 1791).

« Saint-Loup me parlait-il d’une mélodie de Schumann, il n’en donnait le titre qu’en allemand et ne prenait aucune circonlocution pour me dire que quand, à l’aube, il avait entendu un premier **gazouillement** à la lisière d’une forêt, il avait été enivré comme si lui avait parlé l’oiseau de ce ‘sublime Siegfried’ qu’il espérait bien entendre après la guerre », (T.R., p. 2176).

A son tour le narrateur associe inconsciemment la sonate de Vinteuil aux chants d’oiseaux dans l’énoncé 4. En effet, l’apparition de la célèbre phrase musicale sous une nouvelle forme surprend le narrateur qui croyait « qu’on commençait par des œuvres d’autres musiciens que Vinteuil »²²⁵. La douceur magique et le soulagement bénéfique rapportés par cette musique transportent virtuellement l’admirateur de Vinteuil dans les cieux et métamorphosent sa perception des choses : le son de l’instrument de Morel devient carrément un ‘chant’ et le lecteur perçoit facilement le violon comme un ‘coq’. Le choix de ce dernier est dicté par la nuance *fortissimo* du violon qui se distingue par rapport au degré de *mezzo forte* des autres instruments ; l’emploi des termes « criard », « déchirant » et « vif » est justifié d’une part par la différence des deux tonalités des instruments qui produisent la sonate, et d’autre part pour marquer l’effet fort et

²²⁴ M. Proust, op.cit., p. 1122.

²²⁵ Ibid., p. 1790.

jubilatoire du violon sur l'ouïe sensible du narrateur. La correspondance entre l'art musical et les oiseaux est presque une constante dans la Recherche et prouve que le son doux et musical occupe une position centrale pour la sensibilité sensorielle exprimée dans l'œuvre. En fait, même d'une manière inverse, un chant d'oiseau au sens propre devient une mélodie musicale. C'est le cas dans l'énoncé 5 : le 'gazouillement' perçu un beau matin par l'ouïe sensible de Saint-Loup se métamorphose en une voix tendre du soprano de l'opéra de Wagner, *Siegfried*. Du coup, un oiseau dans la nature qui rappelle un autre dans un opéra musical est une façon d'illustrer le rôle central que tisse inconsciemment cette créature ailée avec une ouïe sensible à la beauté du chant d'oiseau.

« Leurs intonations commandaient à cette voix : 'Sois douce, chante **comme un rossignol**, caresse », (C.G., p. 781).

Néanmoins, la règle générale reste l'occupation du pôle figuré par l'oiseau qui dévoile l'envie cachée dans le texte proustien, à savoir l'aisance par rapport aux sons mélodieux et doux. En assistant au jeu des acteurs dans la pièce *Phèdre*, le narrateur analyse le degré de maîtrise qu'ont ces artistes de leur voix afin de donner une meilleure interprétation et une fidèle incarnation aux rôles « d'Aricie, d'Ismène et d'Hippolyte »²²⁶. Le monologue imaginé par le narrateur entre l'artiste et sa voix laisse apparaître encore une fois le lien implicite entre la douceur d'un bruit et le chant d'un oiseau : pour être conforme aux exigences artistiques du rôle, l'acteur commande à sa voix d'être 'douce'. Cette dernière qualité ne peut voir le jour qu'en émanant du 'rossignol' qui incarne par excellence la beauté d'un chant capable de transporter fictivement son auditeur dans un univers apaisant et calme. La tendresse qui accompagne souvent la douceur du bruit dans l'imaginaire proustien est explicite par l'emploi synesthésique du verbe « caresse » qui donne au chant d'oiseau les gestes douillets d'une mère et d'une femme clémente.

« L'oiseau est chanteur, il est beau, il a la grâce, la souplesse, la vivacité, l'attachement, la morale, et c'est bien à tort qu'on en a fait souvent le type de l'inconstance (...) Qu'on ne parle donc pas légèrement des oiseaux. Il s'en faut de fort peu qu'ils ne nous valent ; et comme musiciens et poètes, ils sont naturellement mieux doués que nous. L'homme-oiseau, c'est l'artiste »²²⁷.

²²⁶ M. Proust, op.cit., p. 781.

²²⁷ Georges Sand, *Histoire de ma vie*, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, Paris, 1856, pp. 22-23.

Le mystère de l'assimilation de l'oiseau à un artiste dans la Recherche se décode quand on est connaisseur des auteurs préférés de Proust. En effet, Georges Sand a attribué à cette créature volante des qualités humaines en l'élevant au rang de « l'artiste ». Cette sacralisation est compréhensible dans la vie de l'auteur de *François le Champi* et le lecteur déduit facilement l'intertextualité et l'influence de la notion originale de l'oiseau-artiste sur la genèse de la Recherche.

Si le son des créatures volantes comme la forme du bruit la plus clémente sur une ouïe sensible paraît une forme de douceur et de beauté, les mêmes animaux ailés apportent inconsciemment un autre type de soulagement et de bien-être corporels dans la Recherche.

« (...) chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, **comme la mésange balancée par la brise** à la pointe d'un rayon », (C.S., p. 16).

Dans l'une des plus longues phrases de la Recherche, le narrateur se rappelle des différences qui caractérisent les multiples chambres qu'il avait habitées et donne dans l'énoncé 7 les propriétés de celles de l'été. Ces dernières ne forcent pas le narrateur à chercher la chaleur et la tiédeur nécessaires pour se coucher et lui offrent une formidable atmosphère ambiante qui le pousse à avouer l'un de ses désirs les plus chers. En effet, le narrateur s'identifie à une 'mésange' pour insinuer son soulagement et sa satisfaction corporelle d'être en contact direct avec l'air. Ce contact direct avec l'élément naturel est rendu possible grâce à l'ouverture de l'espace où s'installe le narrateur et procure à ce dernier une aisance instantanée. Du coup, le narrateur trouve dans les créatures ailées un moyen d'exprimer ce qui est jubilatoire et désiré inconsciemment par le corps.

« (...) je faisais pendre ma jambe contre la sienne [celle d'Albertine], comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère, **pareille au battement intermittent de l'aile qu'ont les oiseaux qui dorment en l'air** », (Pr., p. 1656).

Le balancement d'un corps dans les airs s'avère par la suite un schème qui se répète dans plusieurs figures animales et désigne implicitement dans le texte proustien un soulagement. En fait, le point commun entre ces figures est leur appartenance aux

créatures possédant des ailes et notamment aux oiseaux. Dans l'énoncé 8, le narrateur n'hésite pas à recourir automatiquement au schème de flottement dans les airs lorsqu'il dort collé au corps de son amante Albertine et ressent un certain bonheur dû à la légèreté. Ce bonheur trouve le moyen de s'exprimer par le bais de deux figures : la première s'exprime dans le thème maritime et identifie la jambe du narrateur à une 'rame', puis la deuxième dans le thème aérien qui assimile la même jambe à une 'aile'. L'intérêt de la deuxième figure réside d'abord dans sa capacité de dessiner le schème du flottement aérien et ensuite dans l'identification du narrateur à un oiseau capable de rester en contact avec l'air grâce « au battement intermittent de l'aile ». Du coup, le soulagement que procure le contact aérien n'aurait dû être que grâce à l'aile qui s'attache inconsciemment dans le texte proustien à vouloir surmonter un handicap et de rapporter la satisfaction et le soulagement.

« Il [Clopinet] ne peut pas voir sans crier le tailleur qui vient faire nos habits, parce qu'il est bossu (dit le père Doucy en riant). Un chien qui grogne, une vache qui le regarde, une pomme qui tombe, le voilà qui s'envole. On peut bien dire que c'en est un qui est venu au monde avec **les ailes de la peur** attachées aux épaules.

– Ça passera, ça passera, répondit l'oncle Laquille – c'était le nom du marin ; quand on est enfant, on a des ailes de peur ; plus tard, il vous en pousse d'autres.

Ces paroles étonnèrent beaucoup le petit Clopinet.

– Je n'ai point d'ailes, dit-il, mon papa se moque ; mais peut-être qu'il m'en pousserait, si j'allais sur la mer !

– Alors, reprit le père Doucy, ton oncle devrait en avoir ? Dis-lui donc de te les montrer !

– J'en ai quand il en faut, reprit le marin d'un air modeste ; mais ce sont **des ailes de courage** pour voler au danger.

Clopinet trouva ces paroles très belles, et ne les oublia jamais »²²⁸.

Surmonter un handicap par le soutien des ailes pointe du doigt une autre intertextualité et une autre référence de l'œuvre de Georges Sand et nous prouve encore une fois l'influence de cette écrivaine sur l'écriture proustienne. En effet, Clopinet est un enfant boiteux qui veut devenir comme son oncle Laquille et prouver à son père Doucy sa capacité à surmonter son handicap grâce à sa forte détermination. Cette dernière est

²²⁸ Georges Sand, *Les ailes de courage*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents, pp. 9-10.

désignée par une métaphore dans le cadre déterminatif qui donne au ‘courage’ la forme des ‘ailes’ et offre par la suite au personnage principal de ce conte le pouvoir virtuel de se confirmer aux yeux de son père et de surmonter les entraves de la vie. Le pouvoir magique de l’aile à travers les figures animales s’inspire aussi d’un autre auteur modèle pour Proust et nous permet de cerner une autre source de l’intertextualité dans la Recherche.

2- Du côté de chez Michelet

La souffrance connotée inconsciemment par les créatures ailées dans la Recherche est souvent basée sur une incapacité de voler et d’être en contact avec l’air. Cette inaptitude est due aux dysfonctionnement des ailes.

« (...) tout le ridicule **des moignons de l’oison** qui n’a pas résolu le **problème des ailes** et cependant ai travaillé du désir de planer (...). Ces amateurs velléitaires et stériles doivent nous toucher comme ces premiers **appareils** qui ne purent quitter la terre mais où résidait, non encore le moyen secret et qui restait à découvrir, mais **le désir du vol** », (T.R., p. 2282).

Dans l’énoncé 9, le narrateur se moque des aristocrates qui ont une connaissance superficielle des arts et cachent leur ignorance « en hurlant à se casser la voix : ‘Bravo, bravo’ après l’exécution d’une œuvre qu’ils aiment »²²⁹. L’incapacité d’une personne de la haute société de déguster une œuvre artistique est vue par le narrateur comme une souffrance morale et l’aristocrate est identifié par la suite à un ‘oison’ incapable de ‘planer’. En fait, être cloué au sol, c’est-à-dire ne pas avoir un esprit artistique, est dû au ‘problème des ailes’ qui ne permet pas au « célibataire de l’art »²³⁰ de voler dans les cieux de la sensibilité artistique ; ce célibataire ne possède pas des ailes comme celles du narrateur, mais plutôt des ‘moignons’ sans grande utilité pour respirer les airs des sommets de l’art. La relation entre l’absence des ‘ailes’ et l’incapacité de déguster l’art est plus explicite quand le narrateur identifie les célibataires de l’art à ces premiers ‘appareils’ conçus par l’homme à travers l’histoire afin de cristalliser et satisfaire son vieux rêve, voler comme un oiseau. Du coup, la moquerie du narrateur est très sévère envers « ces amateurs velléitaires et stériles » qui ne peuvent pas voler et qui n’éprouvent avec leur connaissance rudimentaire de l’art que le « désir de voler » sans pouvoir le réaliser.

²²⁹ Marcel Proust, op. cit., p. 2282.

²³⁰ Ibidem.

« (...) parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements ; parce que, surtout, je lui [Albertine] avais **coupé les ailes**, qu'elle avait cessé d'être une Victoire, qu'elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser », (Pr., p. 1882).

Sous une forme lexicalisée, l'aile est accompagnée de souffrance et de chagrin dans l'énoncé 10. Privée de sa liberté, Albertine après son séjour dans l'appartement de son amant ne possède plus son apparence et sa gaieté habituelles aux yeux du narrateur. Ce dernier découvre que sa jalousie et la peur de la perdre ont rendu cette amante presque une autre personne et qu'elle n'incarne plus l'être indépendant et insaisissable, mais plutôt une créature sans importance, une « esclave », dont on cherche à se « débarrasser ». Le fardeau que représente Albertine sans sa liberté est à l'image d'un oiseau à qui on a « coupé les ailes » et qui est dans l'impossibilité de reprendre son envol pour regagner les airs. Du coup, les ailes coupées sont la cause principale du handicap qui affecte Albertine et un facteur implicite de sa souffrance auprès du narrateur qui la considère comme un être déchu et sans valeur.

« **Des ailes, un autre appareil respiratoire**, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien, car, si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir », (Pr., p. 1797).

En donnant sa propre définition du voyage, le narrateur démontre que même le déplacement vers des lieux extraterrestres ne pourrait apporter le dépaysement escompté et que seule la possibilité « d'avoir d'autres yeux »²³¹ peut permettre « le seul véritable voyage »²³². En effet, la concrétisation de ce projet est possible à travers l'art qui nous permet de voir l'optique d'un artiste afin de saisir un regard différent du nôtre et de réaliser un déplacement exceptionnel. Pour montrer l'originalité de sa conception, le narrateur octroie à la forme du voyage traditionnel les meilleurs moyens qui peuvent exister et prouve qu'ils sont incomparables devant le pouvoir magique de l'art. Ces moyens ne sont rien d'autres que des 'ailes' pour désigner leur rapidité et leur capacité d'aller le plus loin possible. Néanmoins, ces organes volant sont accompagnés d'une figure appositive qui nous permet de découvrir ce qui caché inconsciemment par le narrateur et ce qui est tellement désiré et jubilatoire pour son corps souffrant. La figure

²³¹ Ibid., p. 1797.

²³² Ibidem.

nominale donne une autre définition des organes volant et dévoile la relation secrète qui se tisse entre le trio air, aile et soulagement : les 'ailes' permettent une ascension vers les cieux et un contact direct avec une grande quantité d'air afin de guérir un problème respiratoire. Du coup, les 'ailes' sont des autres poumons pour dépasser l'insuffisance et le manque d'air, c'est-à-dire un 'autre appareil respiratoire'.

La conception proustienne des ailes ne passe pas sans nous rappeler celle de Michelet. En fait, l'historien ne cache pas son admiration envers les créatures volantes et précisément de leurs 'ailes' qui leur permettent de fréquenter les cieux, de réaliser des ascensions sublimes pour être en contact avec l'air.

« Mais cette faculté, ce jeu rapide de prendre ou chasser l'air, de nager sous un lest variable à volonté, à quoi cela même tient-il? **À une puissance unique, inouïe, de respiration.** L'homme qui recevrait autant d'air à la fois serait tout d'abord étouffé. Le poumon de l'oiseau, élastique et puissant, s'en empreint, s'en emplit, s'en enivre avec force et délice, le verse à flots aux os, aux cellules aériennes. Aspiration, rénovation de rapidité foudroyante de seconde en seconde »²³³.

Le vol majestueux que possèdent les oiseaux et leur flexibilité surprenante sont minutieusement observés par Michelet qui arrive à trouver le secret derrière une telle performance aérienne. Vu la grande quantité d'air qui caractérise les hauteurs et la vitesse avec laquelle se déplace l'animal volant, la « puissance unique, inouïe, de respiration » que possède l'oiseau est le secret qui fonde ce qui fascine l'être humain en contemplant les créatures volantes. En fait, la contemplation de ce spectacle aérien par le narrateur proustien dévoile ce qui est refoulé et montre que l'aile et les créatures ailées en général incarnent « des conflits psychologiques »²³⁴ et une projection d'un soulagement hautement recherché. L'incapacité de respirer normalement à cause d'un asthme par exemple apparaît dans l'envie de posséder les qualités physiques ou psychiques de l'animal qui représente un idéal de la respiration et un modèle pour celui qui souffre d'un manque d'air. Du coup, l'intérêt que suscite l'aile dans le texte proustien est à l'image d'un mythe qui satisfait un besoin caché et intérieur chez le narrateur et nous permet de lire en filigrane l'asthme de Proust.

Si l'envie de fréquenter les airs et de respirer est implicitement connotée par l'aile, l'univers sous-marin nous permet de découvrir une souffrance. En effet, la sensation

²³³ Jules Michelet, *L'oiseau*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1858, pp. 28-29.

²³⁴ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Editions Gallimard, Folio Essais, numéro 56, 1938, p. 27.

de la souffrance tisse une étroite relation avec les créatures maritimes puisque cette dernière ne tarde pas à nous révéler un fort degré du malaise dans le texte proustien. La ‘pieuvre’, le délégué de toutes les créatures habitant les fonds des océans, est utilisée deux fois dans l’ensemble de la Recherche mais toujours pour transmettre une torture.

« Sa jalousie, **comme une pieuvre** qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s’attacha solidement à ce moment de cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore. Mais Swann ne savait pas inventer ses souffrances. Elles n’étaient que le souvenir, la perpétuation d’une souffrance qui lui était venue du dehors », (C.S., p. 230).

Dans l’énoncé 12, la relation secrète du comte de Forcheville avec Odette de Crécy dévoilée par une correspondance constitue un aliment pour les doutes et la ‘jalousie’ de M. Swann. Les soupçons de ce dernier autour de la place qu’occupe Forcheville dans le cœur d’Odette condamne l’amoureux jaloux à rester enfermé et prisonnier à toutes sortes d’interprétations qui rendent les actes et les déplacements de son amante comme de pures infidélités et montre que « la jalousie est plus profonde que l’amour »²³⁵. En fait, l’incapacité de se libérer de ces illusions et l’attachement persistant et profond de la pensée du jaloux à tous ce qui pourraient justifier n’importe quel acte constituent un schème commun avec l’accrochement de la ‘pieuvre’ aux rochers pour se déplacer au fond de l’océan. La cristallisation de cette image s’est basée aussi sur une projection fantastique de la forme du comparant et celle du comparé : la tête de la création aquatique constitue le cerveau de l’homme jaloux, tandis que les idées et les illusions de ce dernier forment les ‘amarres’ et les tentacules du céphalopode. Par conséquent, la douleur de M. Swann est ressentie par le lecteur qui arrive facilement à imaginer la dureté de la ‘jalousie’ en figurant la force et le nombre des tentacules garnis de ventouses.

« Je remontai et trouvai ma grand’mère plus souffrante. Depuis quelque temps, sans trop savoir ce qu’elle avait, elle se plaignait de sa santé. C’est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d’un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à

²³⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, collection ‘Quadrige’, Paris, août 1998, p. 16.

notre malheur. Mais demander pitié à notre corps, **c'est discourir devant une pieuvre**, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamnés à vivre », (C.G., p. 974).

La deuxième occurrence de l'utilisation de la 'pieuvre' comme image de la souffrance se trouve dans une scène d'agonie. La grand-mère perd ses énergies et sa mort devient de plus en plus certaine pour un narrateur affligé par la disparition prochaine de celle qui l'a initié à l'art de la peinture et à la lecture ; son état de chagrin le pousse à repenser la relation qu'entretient le corps avec la maladie. En effet, cette méditation recourt automatiquement aux créatures du monde sous-marin pour refléter une souffrance extrême : quand le corps est malade, il n'est plus une propriété personnelle, il devient un élément étranger qu'on ne peut plus sentir et avec lequel on ne peut plus communiquer. L'absence d'un échange entre le corps et son propriétaire motive l'image d'une communication « devant une pieuvre » qui ressemble à un dialogue de sourds. L'absurdité et l'inutilité de l'image de 'discourir' devant la bête est médiatisée par un récit figuratif qui prépare le lecteur à comprendre la bizarrerie de la figure animale : déclencher la pitié d'un 'brigand' au moment d'un pillage semble aussi sans grande utilité. Dans leur contexte, 'brigand' et 'pieuvre' refusent d'écouter leur interlocuteur et constituent ainsi un schème commun capable de refléter la souffrance de la grand-mère devant son corps malade.

« Le suceur du monde mou, gélatineux, l'est lui-même. (...) Car ce n'est pas pour se nourrir uniquement qu'il guerroe. Il a besoin de détruire. Même rassasié, crevant, il détruit encore. Manquant d'armure défensive, sous son ronflement menaçant, il n'en est pas moins inquiet ; sa sûreté, c'est d'attaquer. Il regarde toute créature comme un ennemi possible. Il lui lance à tout hasard ses longs bras, ou plutôt ses fouets armés de ventouses. Il lui lance, avant tout combat, ses effluves paralysantes, engourdissantes, un magnétisme qui dispense du combat.

Double force. A la puissance mécanique de ses bras-ventouses qui enlacent, immobilisent, ajoutez la force magique de cette foudre mystérieuse ; ajoutez l'ouïe très fine, l'œil perçant. Vous êtes effrayés »²³⁶.

L'image terrifiante de la pieuvre fait écho avec la description de Michelet. En fait, le poulpe, autre nomination de la pieuvre, est considéré comme « le monstre des

²³⁶ Jules Michelet, *La mer*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1861, pp. 201-202.

monstres »²³⁷ du monde aquatique par ses multiples qualités de prédateur. Il est clair que cette conception monstrueuse propre aux récits fabuleux des voyageurs marins alimente inconsciemment la représentation de la 'pieuvre' dans le texte proustien et lui donne la figure de la souffrance et de la mort. Ainsi, le décryptage de l'image de la souffrance que dégage la Recherche est basé sur une piste interprétative offerte par une intertextualité entre les écrits de Michelet et de Proust.

Conclusion

Par le biais des analogies figurées, nous avons pu déceler l'influence de l'écriture de Michelet et celle de Sand sur la Recherche ; l'impact de ces deux écrivains sur Proust nous a permis aussi de déduire que l'intertextualité était un moyen de trouver une interprétation sémantique à des images du bien-être et du malaise implicites dans le texte et qui sont peut-être une manifestation latente de ce qui est désiré et refoulé par l'auteur de la Recherche.

Biographie

Caillois (Roger), *Le mythe et l'homme*, Editions Gallimard, Folio Essais, numéro 56, 1938, 192 p.

Deleuze (Gilles), *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, collection 'Quadrige', Paris, août 1998, 224 p.

Genette (Gérard), *Figures II*, Edition Seuil, collection Points Essais, Paris, 1979, 293 p.

Michelet (Jules), *La mer*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1861, 428 p.

Michelet (Jules), *L'oiseau*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1858, 332 p.

Sand (Georges), *Histoire de ma vie*, Michel Lévy frères, Libraire-éditeur, Paris, 1856, 269 p.

Sand (Georges), *Les ailes de courage*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents, 161 p.

Proust (Marcel), *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, 2408 p. (Sous la direction de Jean-Yves Tadié).

²³⁷ Ibid. p. 203.