



HAL
open science

La pensée musicale de Marcel Proust

Joowon Kim

► **To cite this version:**

Joowon Kim. La pensée musicale de Marcel Proust. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030030 . tel-03573765

HAL Id: tel-03573765

<https://theses.hal.science/tel-03573765>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP 19)

Thèse de doctorat de littérature et civilisation françaises

Joowon KIM

La pensée musicale de Marcel Proust

Thèse dirigée par
Mme Mireille NATUREL

Soutenue le 7 janvier 2021

Jury :

M. Philippe BLAY (Conservateur en chef, Bibliothèque nationale de France)
M. Michel ERMAN (Professeur des universités, Université de Bourgogne)
M. Luc FRAISSE (Professeur des universités, Université de Strasbourg)
Mme Cécile LEBLANC (Maître de conférences-HDR, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Mme Françoise LERICHE (Professeur des universités, Université Grenoble Alpes)
Mme Mireille NATUREL (Maître de conférences-HDR, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Mme Anne PENESCO (Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2)

La pensée musicale de Marcel Proust

Résumé

La présente étude propose un parcours de l'ensemble de ce que Marcel Proust a écrit sur la musique, afin d'éclairer la place de cet art dans son œuvre et de situer sa pensée esthétique dans le contexte de l'histoire musicale. La première partie porte sur les textes écrits avant *À la recherche du temps perdu*. La deuxième partie est consacrée à une étude génétique sur les épisodes musicaux du roman proustien. La troisième partie offre l'analyse systématique des questions de la philosophie de la musique que l'on peut dégager de l'œuvre, ainsi que celle des stratégies d'écriture pour concrétiser les problèmes théoriques dans le roman. En s'appuyant sur ces trois axes de recherche, cette thèse vise à expliquer l'esthétique musicale proustienne comme un dialogue constant entre le romantisme, l'idéalisme wagnéro-schopenhauerien et le formalisme moderne. La dynamique de ce dialogue se définit comme l'établissement et la mise en cause d'une attitude esthétique rationaliste. La représentation de l'expérience musicale illustre cette réflexion critique sur le discours musical, tout en prouvant l'inséparabilité de l'esthétique et de la poétique dans la construction de ce roman. Enfin, l'écriture de la musique chez Proust, qui ouvre une nouvelle voie pour concevoir la réalité musicale dans le genre romanesque, aboutit à mettre fin à la pratique littéraire du XIX^e siècle qui prend la musique comme modèle idéal de la littérature.

Mots-clés : Marcel Proust, littérature et musique, critique génétique, esthétique musicale

Musical Thought of Marcel Proust

Abstract

This study offers an overview of all that Marcel Proust wrote about music, in order to shed light on the place of music in his work and to situate his aesthetic thought in the context of music history. The first part deals with the texts written before *In Search of Lost Time*. The second part is devoted to a genetic study on the musical episodes of the Proustian novel. The third part offers a systematic analysis of the problems of the philosophy of music that can be drawn from the work, as well as that of the writing strategies to concretize the theoretical questions in the novel. Drawing on these three lines of research, this thesis aims to explain the Proustian aesthetics of music as a constant dialogue between Romanticism, Wagnerian-Schopenhauerian idealism and modern formalism. The dynamic of this dialogue is defined as the establishment and the questioning of a rationalist aesthetic attitude. The representation of the musical experience illustrates this critical reflection on musical discourse, while proving the inseparability of aesthetics and poetics in the construction of the novel. Finally, Proust's writing of music, which opens a new way to conceive musical reality in the novelistic genre, leads to an end to the literary practice of the nineteenth century which took music as the ideal model of literature.

Keywords: Marcel Proust, literature and music, genetic criticism, aesthetics of music

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Mme Mireille Naturel qui a bien voulu se charger de la direction de cette thèse. Si ses conseils précieux et son écoute généreuse ont été indispensables pour l'achèvement de mon travail, son amour pur et sincère pour Marcel Proust m'a appris la joie de vivre avec cet écrivain merveilleux.

Je voudrais remercier vivement Mme Cécile Leblanc, Mme Françoise Leriche, Mme Anne Penesco, M. Philippe Blay, M. Michel Erman et M. Luc Fraisse de m'avoir fait l'honneur d'être les membres de mon jury.

Je remercie tous les membres du Centre de Recherches Proustiennes de la Sorbonne Nouvelle et, en particulier, mes amis doctorants, véritables camarades de route. Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à l'Équipe Proust de l'ITEM-CNRS et à Mme Pyra Wise, pour sa disponibilité et l'aide qu'elle m'a apportée.

Cette étude a été achevée grâce au soutien financier de la Kim Hee-Kyung Scholarship Foundation for European Humanities. Que cette institution reçoive l'expression de ma sincère gratitude.

Mes remerciements vont également à M. Ho-Shik Yu, qui m'a initié à l'étude littéraire et qui n'a cessé de m'encourager par ses conseils bienveillants ; à Nicole Gendry, qui a bien voulu relire le manuscrit ; à Suzanne Beny, dont l'accueil chaleureux a été un bonheur incomparable dans ma vie parisienne ; et surtout à mon épouse Youngrang Kim, pour son soutien affectueux tout au long des années de travail.

Je dédie cette thèse à la mémoire du professeur Chungmin Lee, proustien brillant et dévoué, dont la disparition prématurée a été une perte inestimable pour tous les amateurs de Proust en Corée du Sud. La présente étude doit beaucoup non seulement à nos dialogues aussi passionnés qu'amicaux, mais aussi à ses traductions et à ses études, qui comptent parmi les plus beaux textes sur Proust écrits dans ma langue.

SOMMAIRE

Introduction	7
<i>Première partie. Portrait du jeune écrivain en mélomane</i>	19
Chapitre 1. De la musicalité littéraire à la réalité musicale : 1884-1895	20
Chapitre 2. Entre esthétique et critique : 1895-1907	65
<i>Deuxième partie. Genèse d'un monde musical</i>	107
Chapitre 3. Formation des thèmes principaux : 1908-1913	108
Chapitre 4. Reformulation du roman musical : 1914-1922	162
<i>Troisième partie. Esthétique musicale d'À la recherche du temps perdu</i>	217
Chapitre 5. Fondements philosophiques	218
Chapitre 6. Représenter l'œuvre	305
Chapitre 7. Critique et histoire	365
Conclusion	405
Bibliographie	410
Table des matières	424

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- EJ* *Écrits de jeunesse 1887-1895*, édition d'Anne Borel, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust International, 1991.
- PJ* *Les Plaisirs et les Jours*, in *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- JS* *Jean Santeuil*, in *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- CSB* *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- I, II, III et IV *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- CS* *Du côté de chez Swann*
- JFF* *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*
- CG* *Le Côté de Guermantes*
- SG* *Sodome et Gomorrhe*
- P* *La Prisonnière*
- AD* *Albertine disparue*
- TR* *Le Temps retrouvé*
- Corr.* *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Philip Kolb, 21 tomes, Paris, Plon, 1970-1993.
- BIP* *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 1975-.
- BMP* *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* et *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 1950-.
- DMP* Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014[2004].
- REP* *Revue d'études proustiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2015-.

Introduction

« Peut-être n'ai-je jamais plus aimé la musique qu'à cette époque où je n'en entendais jamais parler », écrit Claude Debussy en regrettant ses vacances d'été¹. Parler de la musique, une entreprise sans doute bien futile. On ne pourrait tout au plus que tourner autour d'une expérience évanouie. Cependant, Éric Rohmer affirme : « Pour la goûter pleinement, il ne suffit pas d'écouter la musique. Il faut en parler, aimer à en parler². » Quand on sort d'une salle de concert, on se trouve parmi une foule de gens impatients de parler de leur expérience. Dans *Le Temps retrouvé*, Marcel Proust confère à l'acte de parler de la musique une force énigmatique de résumer la vie de son héros.

Et n'était-ce pas le grand-père de Mlle de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilberte m'avait la première parlé d'Albertine ? Or, c'est en parlant de la musique de Vinteuil à Albertine que j'avais découvert qui était sa grande amie et commencé avec elle cette vie qui l'avait conduite à la mort et m'avait causé tant de chagrins³.

Parler de la musique, c'est parler du temps, de l'amour, de la mort de l'amour ; c'est affronter toutes les difficultés que l'on rencontre en parlant de l'être qui fuit ; c'est trouver rétrospectivement des liaisons souterraines entre différents moments vécus. Enfin, parler de la musique, c'est un défi lancé à la littérature, celui de faire face aux objets qui se trouvent à la limite de la représentation, que Proust accepte volontiers en créant dans la *Recherche* deux œuvres et une dizaine de musiciens fictifs et en faisant de l'expérience musicale des moments décisifs de la vie intérieure de certains de ses personnages.

L'étude sur Proust et la musique a une longue histoire qui remonte jusqu'au vivant de l'écrivain, selon le témoignage de Jacques Benoist-Méchin qui a publié, deux mois après la mort de l'écrivain, un des premiers articles sur le sujet, intitulé « De la musique considérée par rapport aux opérations de langage dans l'œuvre de Marcel Proust⁴ ». Au même mois de janvier 1923, le musicologue André Cœuroy fait paraître un article sur « La musique dans

¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 54 (*La Revue blanche*, 15 novembre 1901).

² Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven : Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 14.

³ *TR*, IV, p. 607.

⁴ Voir Jacques Benoist-Méchin, *Avec Marcel Proust*, Paris, Albin Michel, 1977.

l'œuvre de Proust » dans *La Revue musicale*, qu'il a fondée en 1920 avec Henry Prunières⁵. Ce sont donc des musiciens (au sens large du terme) qui furent les premiers à reconnaître la signification philosophique (Benoist-Méchin) et musicographique (Cœuroy) du discours musical de la *Recherche*. En 1928, un autre contributeur de *La Revue musicale*, Boris de Schlœzer, reconnaît chez Proust un précurseur de sa propre esthétique musicale, en ce qu'il a conféré à l'œuvre musicale une « réalité objective⁶ ». Lorsque Beckett développe sa pensée sur l'importance de la musique dans le roman proustien⁷, Schlœzer perçoit l'importance du roman proustien dans le discours musical de l'époque.

Après un demi-siècle, ce sont encore des musiciens qui ont remarqué la compétence peu commune de Proust à comprendre les phénomènes et les structures musicaux. Pierre Boulez, qui a dirigé *Parsifal* à Bayreuth en 1970, remarque dans la note de programme la perspicacité et la précision de la description musicale du romancier⁸. Si les critiques littéraires au milieu du XX^e siècle étaient en général moins motivés pour reconnaître la compétence musicale de Proust⁹, Claude-Henry Joubert s'est efforcé de mettre en valeur « l'oreille musicienne » et la connaissance théorique de l'écrivain¹⁰. Le compositeur et chef d'orchestre affirme que « Proust possédait les moyens de pénétrer dans l'univers de la musique plus efficacement que par la seule audition ou les indications d'un tiers¹¹ ». Cette remarque nous semble garder encore toute sa pertinence. Nous supposons que la pensée musicale de Proust n'est bâtie ni

⁵ André Cœuroy, « La musique dans l'œuvre de Marcel Proust », *Musique et littérature. Études de Musique et de Littérature comparées*, Paris, Bloud & Gay, 1923, p. 228-262 (*La Revue musicale*, 4^e année, n° 3, janvier 1923, p. 193-212).

⁶ Boris de Schloezer, « À la recherche de la réalité musicale », *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schloezer à La NRF et à La Revue musicale (1921-1956)*, éditions de Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 75 (*La Revue musicale*, 9^e année, n° 5, mars 1928, p. 133-137).

⁷ « La musique est l'élément catalyseur dans l'œuvre de Proust » (Samuel Beckett, *Proust*, traduction d'Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990, p. 106).

⁸ Pierre Boulez, « Chemins vers *Parsifal* », *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 113-114. Voir le chapitre 6 (« 6.2.2. Thème, motif et phrase ») pour l'opinion de Boulez sur la compréhension proustienne du leitmotiv wagnérien.

⁹ Barthes écrit en 1977 : « Il est donc très difficile de parler de la musique. Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust » (Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 247). Anne Henry s'en tient à ne voir chez Vinteuil que l'illustration d'une théorie esthétique : « La seule partition que Proust déchiffre ici est celle de Schopenhauer à laquelle il rattache toutes ses variations personnelles » (Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 302-303). Pour les études importantes des années 1960-1970, voir Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960, première véritable synthèse du sujet ; Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972, étude conçue dans la mouvance du structuralisme. Pour une liste complète des publications en français et en anglais parues avant 1980, voir Áine Larkin, « Unsettling Scores : Proust and Music », *Romance Studies*, vol. 32, n° 2, 2014, p. 71-74.

¹⁰ Claude-Henry Joubert, *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, José Corti, 1984, p. 23-36.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

uniquement sur des impressions personnelles ni principalement sur des sources textuelles, mais sur ses réflexions authentiques au sujet de phénomènes musicaux concrets, qu'il a su comprendre ou concevoir avec précision. À cet égard, Jean-Jacques Nattiez n'hésite pas à le qualifier de « musicien¹² ». La présente thèse s'inscrit volontiers dans la lignée de ces musiciens et musicologues, afin de rendre justice à l'effort du romancier pour éclairer l'expérience musicale de l'homme sous tous ses aspects.

Si la bibliographie sur notre sujet n'a cessé de s'enrichir pendant un siècle, c'est dans les années 1980 que s'établit ce que l'on peut appeler un premier paradigme de recherche. Proposé d'abord par Anne Henry¹³, ce paradigme, développé dans *Proust musicien* de Nattiez, dont la première édition a été publiée en 1984, est également présent dans l'ouvrage de Joubert et dans l'étude sur Proust et Wagner d'Emile Bedriomo¹⁴, qui datent tous de la même année. On peut le résumer en trois temps : d'abord, les épisodes musicaux de la *Recherche* peuvent être considérés comme illustration d'une esthétique musicale dominante à la fin du XIX^e siècle, représentée par Arthur Schopenhauer et Richard Wagner ; puis, le statut privilégié de la musique dans ce système fait d'elle un modèle idéal pour la littérature ; enfin, grâce à cette force révélatrice, la musique joue un rôle essentiel dans la vocation artistique du héros de la *Recherche* et donc dans le roman lui-même. Dans ce paradigme, la petite phrase de la sonate de Vinteuil et sa présentation magistrale au cours du concert chez Mme de Saint-Euverte dans « Un amour de Swann » constituent, en tant qu'illustration du système esthétique de Schopenhauer, le noyau de la pensée musicale du roman proustien.

Le paradigme schopenhauerien a été vite soumis aux examens critiques provenant de deux courants de recherche : la critique génétique et l'étude du contexte. Dès 1985, Françoise Leriche a entrepris une révision décisive de ce paradigme, en analysant la mise en scène romanesque du discours esthétique dans la genèse de la *Recherche*¹⁵. Une exploration globale des avant-textes d'« Un amour de Swann » lui a permis de conclure que l'esthétique musicale wagnéro-schopenhauerienne était attribuée au personnage de Swann et ne servait

¹² Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 34.

¹³ Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

¹⁴ Emile Bedriomo, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen, Gunter Narr, 1984. Dans les années 1990, le paradigme esthétique wagnéro-schopenhauerien se poursuit avec Luc Fraise, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, p. 147-155 et Shiomi Hara, *Esthétique musicale de Proust*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1996.

¹⁵ Françoise Leriche, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la *Recherche* », *BIP*, n° 16, 1985 et « La Musique et le système des arts dans la genèse de la *Recherche* », *BIP*, n° 18, 1987.

pas de modèle pour la création littéraire du héros¹⁶. Selon Leriche, l'adhésion de Proust à l'esthétique schopenhauerienne était un « dérapage » épisodique et l'histoire de Swann écoutant la sonate était une « mise en scène historique » de cette pensée¹⁷. Ensuite, elle retrace la genèse de l'épisode du septuor de Vinteuil, pour montrer que cette œuvre permet au héros d'établir « une théorie poéticienne (stylistique) de la création musicale¹⁸ ».

Alors que la critique génétique a relativisé la portée de la pensée wagnéro-schopenhauerienne dans le fondement théorique du roman proustien, la révision du paradigme par l'étude du contexte historique consiste principalement à montrer que l'esthétique schopenhauerienne n'était pas le seul enjeu du discours musical dans le récit de la vocation artistique. Dans un article pionnier de ce courant, Antoine Compagnon prétend que les œuvres de Fauré, qui occupent selon lui une place semblable à celle de Proust dans l'histoire de la modernité artistique, ont pu servir de modèle à l'écrivain pour la conception de l'unité de l'œuvre¹⁹. S'inscrivant dans cette lignée, Cécile Leblanc a proposé d'élargir la perspective de l'histoire de la musique à celle de la critique musicale. Elle a ainsi ouvert un vaste champ de recherche portant sur la presse musicale à l'époque du romancier, qui a abouti à une synthèse dans *Proust écrivain de la musique* paru en 2017²⁰. L'auteur y souligne, d'une part, la compétence de Proust en tant que critique musical et, d'autre part, la multiplicité des pensées esthétiques qui composent les épisodes musicaux de la *Recherche* : « Ainsi les partitions de Vinteuil sont-elles d'abord un montage d'esthétiques diverses entre lesquelles le critique musical refuse de choisir²¹. » Enfin, après une recherche totale sur l'écriture critique de Proust, l'auteur de l'ouvrage s'intéresse à l'apprentissage du héros en tant que critique de la nouvelle époque²², pour le définir comme « un critique musical devenu écrivain de la musique²³ ».

Occupant une place centrale lors du colloque sur Proust et la musique, organisé en 2016

¹⁶ Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 1990, t. 1, p. 192-218.

¹⁷ Françoise Leriche, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles. Marcel Proust 4*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 78-91.

¹⁸ Françoise Leriche, « Vinteuil », *DMP*, p. 1049. Voir aussi son article « Inspiration », *DMP*, p. 510 pour un résumé de sa recherche sur la théorie esthétique proustienne après 1912 : « L'urgence intime qui pousse l'artiste à créer n'a plus rien d'un esprit divin agissant en l'homme, mais se définit comme un "moi profond", une nature sensible singulière, formée par une histoire, un passé personnels. ».

¹⁹ Antoine Compagnon, « Fauré et l'unité retrouvée », *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 53-63.

²⁰ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout, Brepols, 2017.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 529-546.

²³ *Ibid.*, p. 558.

à la Fondation Singer-Polignac, et dans le récent ouvrage collectif sur l'écrivain et son ami Reynaldo Hahn²⁴, la recherche sur le contexte musical de l'œuvre proustienne a dirigé l'essor qualitatif des études sur notre sujet dans les années 2010. *Musiques de Proust*, l'acte dudit colloque publié en 2020²⁵, constitue une première synthèse véritablement interdisciplinaire sur le thème de la musique chez Proust, grâce aux contributions importantes des chercheurs de la musicologie française.

Cet essor est également un phénomène international. Le premier colloque entièrement consacré à la musique depuis 1957 est organisé en 2009 à Vienne, sous l'initiative d'Albert Gier et de la Marcel Proust Gesellschaft²⁶. Dans le monde anglophone, la revue britannique *Romance Studies* a consacré en 2014 un numéro au sujet de Proust et la musique²⁷. D'une manière très schématique, on peut opposer l'approche « musicologique » des chercheurs germanophones²⁸, qui consiste à analyser le texte de Proust avec les outils des savoirs musicaux, et l'approche « littéraire » prépondérante dans le monde anglophone, qui s'intéresse davantage à la relation entre la conception de la musique et celle de la littérature dans l'œuvre proustienne²⁹. Il faut dire que notre propre approche est plus proche de la première : la pensée de Proust sur la relation entre la littérature et la musique doit être trouvée moins dans la présence de la littérature dans le discours musical que dans la façon d'écrire la musique. Pour finir, la tendance actuelle de la recherche se caractérise par l'élargissement du champ d'intérêt vers les phénomènes sonores et expériences auditives non musicaux³⁰.

²⁴ Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

²⁵ Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.

²⁶ Douze études présentées lors de ce colloque sont réunies dans Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Marcel Proust Gesellschaft, Berlin, Insel Verlag, 2012.

²⁷ *Romance Studies*, vol. 32 n° 2, 2014 (sous la direction d'Áine Larkin).

²⁸ Notons que cette piste de recherche dans le monde germanophone est inaugurée par Adorno : « La composition formelle de l'œuvre de Proust, qui semblait si allemande aux Français de l'époque, et pas seulement à cause de ses longues phrases obscures, possède, malgré ses qualités essentiellement visuelles, et sans aucune analogie facile avec le travail du compositeur, une impulsion musicale » (Theodor Adorno, « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, traduction de Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 141-142).

²⁹ Cormac Newark et Ingrid Wassenaar, « Proust and Music : The Anxiety of Competence », *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 2, 1997 ; Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 79-95 ; Jennifer Rushworth, « Proust's Notes to the Imaginary Music of Vinteuil : À la recherche du temps perdu and the Programme Music Controversy », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 48, n° 1, 2012 ; Sindhumathi Revuluri, « Sound and music in Proust : what the Symbolists heard », in Christie McDonald et François Proulx (dir.), *Proust and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Joseph Acquisto, *Proust, Music and Meaning. Theories and Practices of Listening in the Recherche*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

³⁰ Pour une théorie complète de l'écoute chez Proust, voir Igor Reyner, *Listening in Proust*, thèse de doctorat, King's College de Londres, 2018. Sur la thématique de la voix, voir Béatrice Athias, *La voix dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2018. Sur le silence

Dans le prolongement de ces études récentes qui ont révisé de diverses façons le premier paradigme de la recherche, la présente étude propose un retour délibéré aux questions propres à l'esthétique musicale. Si Proust a cessé d'adhérer à la métaphysique schopenhauerienne de la musique au cours de la genèse d'« Un amour de Swann », et si l'histoire de la sonate met en scène une distanciation critique envers cette pensée, quelle position esthétique se trouve sous-jacente dans les épisodes musicaux conçus *après* la parution de *Du côté de chez Swann* ? Françoise Leriche résume l'évolution de la pensée proustienne entre 1912 et 1915 en deux phases. D'abord, l'esthétique musicale est intégrée, par une « rejonction » du discours musical et celui sur la peinture, dans l'esthétique générale qui considère l'art comme « création d'univers formels³¹ ». Ensuite, en passant par cette conception « formaliste » de l'art, l'intérêt du romancier se déplace de l'esthétique à la poétique et à la stylistique³². L'enjeu de l'épisode du septuor dans *La Prisonnière* serait, selon Leriche, d'établir une théorie de la création artistique en générale. Tout en admettant son propos, nous croyons qu'il est possible de reconstruire chez Proust une nouvelle esthétique proprement musicale, formée autour de ses réflexions sur l'expérience musicale.

Dans le domaine de l'étude de contexte, Cécile Leblanc souligne l'éclectisme de Proust ouvert à la grande diversité de l'actualité musicale et sa compétence remarquable de façonner un « fac-similé d'une critique musicale³³ », pour montrer que la richesse du discours musical de l'écrivain ne peut être réduite uniquement au contexte de la réception de la philosophie d'art germanophone. Cependant, il nous semble légitime de tirer, de la multiplicité des réflexions esthétiques qui composent cette œuvre musicale fictive, une problématique et une direction, sans la prendre pour l'illustration d'un système philosophique défini. Notre objectif est de nous demander comment les stratégies d'écriture, identifiées par la critique intertextuelle de nos jours, pouvait aider l'écrivain à concrétiser la représentation mentale de l'expérience musicale. De cette manière, nous tâcherons de ne pas réduire ce qu'il a entendu à ce qu'il a lu ou pu lire et d'apprécier avec justesse l'originalité et la cohérence de l'esthétique musicale incarnée notamment dans le septuor.

chez Proust, voir Anne Simon, « L'"arrière-plan de silence" du style de Proust », *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³¹ Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. 1, p. 218-224. On peut demander le rapport entre cette conception formaliste de Proust et l'esthétique musicale formaliste à son époque.

³² *Ibid.*, p. 229-231.

³³ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 543.

Par l'expression « pensée musicale », nous entendons l'ensemble de réflexions qui contribuent à expliquer l'expérience musicale de l'homme. Il ne s'agit pas d'un domaine de recherche strictement défini, mais un champ de réflexion qui comprend une pluralité de directions. L'esthétique musicale occupera certes une place centrale, sans être l'objet unique de notre intérêt. Si le terme « esthétique » implique une tradition philosophique qui provient de Kant et de l'idéalisme allemand (c'est le cas du « paradigme » établi par Anne Henry), notre problématique est nettement plus large. Étant donné que certains thèmes de cette thèse sont moins questionnés dans l'esthétique européenne traditionnelle, notre approche peut être sans doute mieux cernée par le terme « philosophie de la musique », préféré d'ailleurs par certains chercheurs de notre temps. Même en ce qui concerne les questions proprement esthétiques, nous adopterons des outils conceptuels parfois étrangers à la tradition d'esthétique germanique, dont le système schopenhauerien constitue une variante importante. Ces outils seront d'autant plus nécessaires que l'esthétique à la base du septuor s'est formée par une quête de ce qui viendra après l'époque de Wagner et du néoromantisme. De toute façon, nous ne proposerons pas une distinction stricte et arbitraire entre l'esthétique musicale et la philosophie de la musique. En général, nous utiliserons le premier terme dans son sens courant, pour attribuer au deuxième un emploi plus restreint pour désigner une approche particulière.

Le contexte musical de la *Recherche*, la présence d'un musicien ou d'une œuvre musicale dans la biographie de l'auteur et le savoir de celui-ci sur l'histoire et l'actualité de la musique seront évoqués seulement lorsqu'ils seront nécessaires pour comprendre la propre pensée musicale de l'auteur, présentée ou sous-jacente dans ses textes. Quant à l'intertextualité avec la critique musicale contemporaine, nous nous référerons au récent ouvrage de Leblanc, dont la documentation considérable ne laisse pas, à notre avis, de marge suffisante pour un nouveau travail doctoral. Si de nombreux compositeurs sont mentionnés au cours de cette thèse, notre approche de l'étude sur Proust et un autre artiste prend exemple sur celle de Mireille Naturel dans son étude sur Proust et Flaubert, dont l'objectif n'est « pas de comparer les deux écrivains ni de mesurer l'influence du premier sur le second mais de voir comment l'un a permis à l'autre de se construire³⁴ ».

En choisissant « pensée » plutôt que « esthétique » ou « philosophie », nous tenons à prendre en considération non seulement la réflexion théorique du romancier, mais aussi sa manière de formuler sa pensée esthétique par la représentation romanesque de la musique.

³⁴ Mireille Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 9.

L'étude génétique des œuvres de Vinteuil montrera que les constants travaux de réécriture chez Proust étaient à la fois une quête de la poétique de la description musicale et celle de la stratégie d'écriture pour mettre en scène une œuvre musicale fictive. Ensuite, nous nous efforcerons de prouver que cette poétique et cette stratégie sont inséparables du contenu philosophique du texte. Par ces attentions constantes, d'une part, pour l'expérience esthétique du personnage, et d'autre part, pour la dimension poétique du texte romanesque, notre étude restera fermement dans le domaine de l'étude littéraire.

La présente thèse propose un parcours de l'ensemble de ce que Proust a écrit sur la musique entre 1884 et 1922 dans un ordre largement chronologique. Pour une telle synthèse de la thématique, il nous est nécessaire de recourir à une pluralité de méthodologies. D'abord, nous examinerons les textes écrits avant la *Recherche* dans leur rapport avec le *contexte* artistique et intellectuel. Ensuite, nous étudierons la *genèse* des épisodes musicaux de la *Recherche* par une lecture chronologique des cahiers de brouillon et d'autres types d'avant-textes. Finalement, nous entreprendrons une *analyse* synchronique et systématique des passages sur la musique dans la version publiée du roman. Si les trois corpus de notre étude appellent chaque fois une approche différente, nous tâcherons néanmoins d'en trouver des points de convergence. Les brèves introductions ci-dessous à chacune des trois parties donneront une idée sur l'unité de cette thèse.

La première partie (« Portrait du jeune écrivain en mélomane ») examinera les textes de Proust de 1884 à 1907, y compris *Les Plaisirs et les Jours* et *Jean Santeuil*. Le contexte musical déterminant de cette période est la réception de Wagner en France. Si la culture musicale de l'adolescence de l'écrivain est marquée par le milieu familial et par le vieux romantisme, il n'échappe ni à l'influence du wagnérisme français, prôné par les écrivains symbolistes dans les années 1880, ni à l'impact des représentations des drames wagnériens à Paris dans les années 1890. Sous ces influences, Proust développe une position esthétique que l'on peut appeler idéaliste dans les textes qui composent *Les Plaisirs et les Jours*, à l'aide du vocabulaire de la philosophie schopenhauerienne qu'il apprend à cette époque. Cependant, nous verrons que le premier livre de Proust comprend déjà une amorce pour dépasser l'influence du wagnérisme (chapitre 1). Cette résistance jouera un rôle important en tant que contexte des écrits musicaux du jeune Proust, comme nous le verrons dans notre analyse de ses essais critiques datant du milieu des années 1890. Toutefois, nous trouverons dans *Jean Santeuil* la subsistance de l'esthétique idéaliste dans l'apparente résistance à celle-ci.

Puis, les références à l'œuvre wagnérienne seront de nouveau présentes dans les textes écrits au début du XX^e siècle (chapitre 2). En résumé, il y a chez le jeune Proust toujours une ambivalence face à l'esthétique musicale du XIX^e siècle représentée par Wagner et Schopenhauer, dualité à multiples dimensions qui servira de matrice pour les épisodes musicaux de son futur roman. L'objectif de la première partie est moins de faire une biographie de l'écrivain que de retracer l'histoire de cette tension constante.

La deuxième partie (« Genèse d'un monde musical ») offre un panorama de la genèse des épisodes musicaux et des personnages musiciens dans la *Recherche*. Disposant d'une grande quantité d'études sur ce sujet, il faudra d'abord affirmer que l'établissement ce panorama doit à nos prédécesseurs, comme on le peut constater notamment dans l'édition de la Pléiade. Notre objectif principal est de tirer, d'une vue d'ensemble couvrant la totalité de l'œuvre proustienne, des questions esthétiques concernant la façon de représenter l'expérience musicale des personnages. Du point de vue de la musique, la gestation de la *Recherche* peut se diviser en deux périodes, dont la frontière est marquée par la publication de *Du côté de chez Swann* en novembre 1913. Un des deux enjeux principaux de la première période est de prendre une position définitive sur l'esthétique musicale idéaliste du XIX^e siècle. Avant de faire partie de l'épisode de la sonate de Vinteuil, cette pensée est introduite dans le contexte de la formation artistique du héros. Or, un enjeu non moins important de cette période est la recherche d'une poétique de la description musicale. Nous analyserons, au cours d'une lecture des réécritures successives, l'effort de Proust pour présenter une œuvre musicale fictive comme un tout ayant une structure interne et une réalité objective, tout en décrivant l'expérience de l'auditeur qui ne connaît pas cette œuvre à fond (chapitre 3). Dans la deuxième période de la genèse, l'auteur de la *Recherche* fait face non plus au passé, mais à l'avenir. Par la conception de nouveaux personnages musiciens et d'une nouvelle œuvre de Vinteuil, il vise à esquisser une nouvelle esthétique musicale en train de se construire après le dépassement de l'esthétique wagnéro-schopenhauerienne. En retraçant ce processus, nous analyserons une esquisse inédite du septuor et essaierons de donner une explication complète de la genèse de l'épisode du pianola (chapitre 4).

La troisième partie (« L'esthétique musicale d'À la recherche du temps perdu ») sera consacrée à une analyse synchronique du roman proustien. Notre choix de privilégier la version publiée de l'œuvre dans cette partie pourra se justifier par le dialogisme des pensées esthétiques dans les épisodes musicaux de la *Recherche*, ce qui exige une approche systématique pour être compris avec pertinence. En ce qui concerne la méthodologie, nous

recourrons à plusieurs courants de la théorie esthétique pour montrer la complexité du corpus et la place de Proust dans l'histoire de la pensée musicale : la tradition de l'esthétique musicale germanique de la critique de Kant au formalisme de Hanslick (représentée dans cette thèse notamment par Carl Dahlhaus), qui constitue la source principale pour le romancier ; l'esthétique musicale française du XX^e siècle qui hérite de Bergson et souvent s'inspire de Proust (dont le plus grand nom est celui de Vladimir Jankélévitch) ; enfin, la philosophie de la musique d'inspiration analytique, développée dans le monde anglophone au cours des années 1980, nous offrira des outils conceptuels efficaces pour aborder le corpus d'une manière systématique et pour cartographier la vaste problématique que l'on peut en dégager. Dans cette partie, nous étudierons d'abord les questions fondamentales de la philosophie de la musique, telles que l'ontologie de l'œuvre, le statut de l'expression, le processus de la compréhension et la nature de l'expérience musicale (chapitre 5). Ensuite, nous examinerons les problèmes concernant la description de la musique dans la *Recherche* : les conditions épistémologiques et linguistiques touchant la mise en mots de la musique, la conception et la représentation des divers éléments de la musique, et ensuite la façon de présenter la forme et le temps musicaux par l'écriture romanesque. Cette quête montrera le fait que la poétique de description chez Proust n'est jamais indifférente à la nature de l'objet décrit qui, dans ce cas, relève de l'esthétique musicale (chapitre 6). Finalement, nous analyserons les réflexions de Proust sur deux autres manières de penser la musique, la critique et l'histoire. Elles sont en effet les deux manières de situer la musique dans la réalité extérieure et, à ce titre, servent d'intermédiaire entre l'esthétique musicale et l'écriture romanesque (chapitre 7).

La troisième partie permettra d'esquisser un ensemble de pensées musicales qui viendra, selon Proust, après le dépassement de la vieille esthétique idéaliste. Pour ce but, le romancier met en scène d'abord ce dépassement même dans *Du côté de chez Swann*. Une hypothèse essentielle de cette thèse est que l'itinéraire esthétique de l'écrivain est gravé dans la structure narrative du roman, sans être dupliquée forcément par celui de son héros. Or, nous verrons que le dépassement ne signifie pas une simple antithèse. Si l'esthétique idéaliste se voit dépasser par le formalisme, le statut de celui-ci sera problématisé tout au long des trois derniers chapitres de cette thèse. Une autre hypothèse essentielle de notre étude est que le dépassement d'une théorie signifie chez Proust son profond renouvellement. Notre projet d'achever la révision du paradigme esthétique sera une tentative de le renouveler.

Enfin, la dualité que nous avons remarquée dans la jeunesse de l'écrivain demeure jusqu'à la fin. C'est elle qui circule dans toute l'œuvre de Proust et joue le rôle de liaison entre les trois parties de notre étude. L'ambivalence face au formalisme dans l'épisode du septuor est l'envers de l'ambivalence face au wagnérisme dans *Les Plaisirs et les Jours*. Autrement dit, l'ambivalence ou la dualité est une constante dans la pensée musicale de Proust, sans doute due à la nature de tout discours musical qui se veut fidèle à l'expérience de chacun. Parler de la musique, entreprise impossible car c'est tenter de saisir l'essence ineffable, ou insignifiante, car la musique n'est qu'un jeu éphémère de formes. Si l'on choisit de parler de la musique malgré tout, c'est soit parce que l'on croit qu'il y a dans la musique une vérité universelle, soit simplement parce que tout ce qui est futile nous incite à en parler sans cesse... Proust se fraye une voie entre ces deux côtés : dans *Le Temps retrouvé*, au lieu de la force de la musique, il parle de la force de l'acte de parler de la musique. C'est à son exemple que nous choisissons, sans doute par imprudence, de rompre le silence.

PREMIÈRE PARTIE

Portrait du jeune écrivain en mélomane

Chapitre 1. De la musicalité littéraire à la réalité musicale : 1884-1895

Nous étudierons dans ce chapitre les écrits sur la musique du jeune Proust jusqu'à la publication des *Plaisirs et les Jours*. L'objectif de cette enquête est d'examiner comment, de 13 à 24 ans, il découvre les questions majeures des savoirs musicaux, auxquelles il ne sera capable de répondre que dans sa maturité. Cette période peut être divisée en quatre phases. Dès l'adolescence, le futur écrivain montre une conscience critique aigüe, en réfléchissant sur l'art musical ou sur la musicalité dans la poésie. Sa conception de la musique dépend donc non seulement de sa riche culture musicale mais aussi de l'ensemble de la formation philosophique et littéraire dont il a bénéficié. Ensuite, il s'approprie la conception symboliste de la musicalité au cours de sa pratique littéraire en 1891, l'année où il commence à publier. Ainsi, l'apprentissage musical de Proust ne peut pas être réduit à la culture mélomane d'un jeune bourgeois de la Belle Époque, parce qu'il pense la musique toujours en relation avec sa vocation littéraire. La troisième phase (1893-1894) est dominée par la figure la plus importante de la vie musicale de l'époque, Richard Wagner. L'influence de ce compositeur permet à l'auteur des *Plaisirs et les Jours* de transformer la conception symboliste de la musicalité en littérature en une conception idéaliste de la musique, marquée par l'esthétique de Schopenhauer. Toutefois, dérivée d'un apprentissage littéraire et d'un système philosophique, cette conception n'est pas encore fondée sur des expériences proprement musicales. La dernière phase consiste donc à dépasser ce stade de spéculation abstraite par un véritable effort de critique, c'est-à-dire de décrire, de caractériser et de comprendre les musiciens et les œuvres musicales. En même temps, le futur romancier continue à chercher diverses façons de mettre la musique en mots dans les différents styles et genres littéraires. C'est pourquoi l'on peut considérer les premiers développements de sa pensée musicale comme un véritable apprentissage artistique.

1.1. Culture musicale de l'adolescence : 1884-1891

Sous la plume de Marcel Proust, le mot « musique » apparaît pour la première fois dans une composition française sur un sujet antique, rédigée au lycée Condorcet à l'âge de treize ans. Il y décrit un brave enfant grec de son âge qui, après la prise de Corinthe, écrit devant son bourreau romain des vers d'Homère (« Ô trois et quatre fois heureux ceux qui sont morts en combattant dans [les] champs d'Ilion³⁵ ! »). Il ajoute un paragraphe de commentaire sur l'utilité de la littérature. Elle est d'abord morale car c'est l'étude de la poésie qui inspire à l'enfant grec une action héroïque. Et cela non seulement grâce au contenu de l'épopée homérique, mais aussi grâce à l'essence de la littérature, dont les études « nous permettent de dédaigner la mort » et « nous élèvent au-dessus des choses de la terre en nous parlant des choses de l'esprit ». À partir de là, l'élève de troisième ne repousse pas une tentation digressive et se laisse emporter par un éloge passionné et romantique de la poésie. Le mot « musique » se trouve à la fin de ce paragraphe.

C'est plein d'un calme infini d'âme et d'une légitime fierté, qu'on plane ainsi au-dessus de la vie et de ses misères, et la poésie, cette brillante fleur, s'épanouit dans les belles âmes comme en un terrain favorable. Elle y apporte son parfum et sa grâce, et aussi son éclat et sa force. Elle rend l'air autour de nous plus pur et plus sain ; elle nous enflamme de cet amour divin qui porte en soi sa récompense. Et n'est-ce pas aussi un poétique symbole de la destinée de la Grèce que ce bel enfant qui répétait une dernière fois à sa patrie mourante le nom de son poète et de ses héros et berçait son dernier sommeil d'une musique harmonieuse et divine³⁶ ?

La musique est d'emblée présentée comme métaphore de la poésie qui oriente le lecteur vers l'infini. Si la conscience littéraire de Proust adolescent est divisée entre la moralité classique (« ce courage raisonné ») et la vision romantique (« cet amour divin »), la musique du vers se situe clairement du côté de cette dernière, où le plaisir qu'elle procure et la transcendance qu'elle désigne ne font qu'un. Cette unité romantique de la musique et de la littérature constitue le point de départ de Proust, qu'il mettra en scène plus tard dans les épisodes de lecture de « Combray ».

La culture proprement musicale du jeune Proust prend comme origine deux sources³⁷ :

³⁵ « Composition française », *CSB*, p. 324.

³⁶ *CSB*, p. 324-325.

³⁷ Voir notamment Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 29-54. Dans la première « questionnaire », Proust mentionne Mozart et Gounod comme ses compositeurs préférés. *CSB*, p. 336.

l'une familiale, qui privilège la musique germanique et pianistique, d'un classicisme intime ou d'un romantisme modéré, de Mozart, Beethoven, Chopin et Schumann ; l'autre mondaine, essentiellement vocale et opératique, française, plus extravertie et hédoniste, c'est le monde d'Auber, Halévy, Gounod et Massenet. L'adolescence de l'écrivain est marquée par la tradition romantique du XIX^e siècle.

Ce qui attire notre attention, c'est la relation entre ces deux sources. La famille n'est-elle pas chez l'auteur des *Plaisirs et les Jours* une chose inconciliable avec la mondanité, comme la grand-mère de la *Recherche* qui ne peut jamais comprendre le snobisme de Legrandin ? Une lettre à Adèle Weil de l'été 1886 fait entrevoir cette vague tension entre les deux milieux.

Ne me sache pas gré de cette lettre. D'ailleurs depuis le savon de l'autre jour, j'ai très peur de me faire étriller à nouveau. Mais madame Catusse m'a promis un petit air si je commençais à te faire son portrait, un grand air si je le finissais et pour le tout, tous les airs que je voudrai. Ceci ne te dit rien n'est-ce pas ? Mais si tu avais entendu hier une certaine voix délicieusement pure et merveilleusement dramatique, toi qui sais toutes les émotions que le chant me procure, tu comprendrais que, pressé d'aller rejoindre des camarades qui jouent au croquet, je m'asseye au bureau de madame Biraben notre hôtesse pour te décrire madame Catusse³⁸.

Dès le début, la lettre prend la forme d'une confidence de l'enfant à sa grand-mère qui, mieux que ses parents, saurait ses émotions et comprendrait sa faiblesse. En effet, tout son comportement – faire le coquet auprès de l'amie de sa mère, se laisser perdre dans les airs de Massenet et de Gounod, rester au bureau pour écrire au lieu d'aller jouer dehors – semble être bien loin de « l'hygiène du neurasthénique » préconisée par le docteur Proust. Faire un portrait de Mme Catusse, donc une tâche littéraire, paraît difficile au garçon de quinze ans (« Je suis fort embarrassé³⁹ »), à cause d'une certaine pudeur à l'égard de cette dame qu'il trouve charmante. Les « divines mélodies de Massenet et de Gounod » viendront précisément là pour « calm[er] [s]es ennuis⁴⁰ », pour le consoler du désarroi de l'écriture et du malaise du désir, autrement dit, du manque de volonté tant réprimé par ses parents.

À ces mélodies consolatrices, on peut opposer l'esthétique de la famille Proust représentée par la grand-mère maternelle Adèle Weil et sa fille Jeanne. Une esthétique qui exige de distinguer *Empfindung* (sensibilité) et *Empfinderei* (sensiblerie)⁴¹, ce qui favorise la

³⁸ Lettre à Mme Nathé Weil (*Corr. I*, p. 94-95).

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *P*, III, p. 614-615.

clarté et la modération mais, en même temps, qui se réfère à la langue allemande. Elles incarnent un juste milieu entre le classicisme français et le romantisme allemand. Adèle Weil est une pianiste de haut niveau⁴² et amateur de Beethoven. La musique par excellence de Mme Santeuil sera *Don Giovanni* de Mozart, ce sommet du classicisme allemand en langue italienne, dont elle a joué un air au piano pendant l'enfance de son fils⁴³. Nous pouvons aussi imaginer Proust à quinze ans qui demande à sa grand-mère d'approuver sa fascination pour une autre culture musicale que la sienne.

Le goût musical du futur écrivain est caractérisé par sa prédilection pour la mélodie chantante. En tout cas, cette expérience esthétique naïve devait confronter une réflexion sérieuse. Le premier événement qui marque le tournant de l'adolescence est la rencontre avec la poésie contemporaine. En classe de rhétorique, l'admiration de Proust pour Leconte de Lisle et les Parnassiens paraît indiscutable. Il garde en revanche une attitude très ambiguë vis-à-vis de la décadence⁴⁴. Il lui faudra attendre quelques années pour assimiler la théorie symboliste, comme nous allons le voir plus loin. À cette période, deux lettres de 1888 à Daniel Halévy concernent la relation entre la musique et la littérature⁴⁵.

Dans la première lettre rédigée vers la fin de juin, Proust essaie de se démarquer de la décadence en la critiquant avec prudence, en s'opposant, consciemment ou non, à la notion de la musicalité propre au symbolisme.

Je crois qu'il entre dans leur cas beaucoup d'insincérité, mais inconsciente ou au moins sans clairvoyance. Les causes de cette insincérité sont, si tu veux, la religion des belles formes de langage, une perversion des sens, une sensibilité malade qui trouve des jouissances très rares dans de lointaines accordances, dans des musiques plutôt suggérées que réellement existantes⁴⁶.

Proust semble préférer la musique des vers « réellement existante », c'est-à-dire sensible, audible comme la *Bonne chanson* (1870) de Verlaine, qu'il cite plus haut, à celle de la poésie décadente ou symboliste des années 1880. Cependant, sa prédilection pour Verlaine en 1888 n'est pas si profonde que son admiration pour Leconte de Lisle. Le jeune critique situe la

⁴² Lettre à Madame Nathé Weil, peu après le 3 août 1883. « Je te souhaite une bonne fête et une longue série de longues et bonnes heures de piano (en comptant !) » (*Corr. XXI*, p. 542).

⁴³ *JS*, p. 225.

⁴⁴ « Je ne suis pas *décadent* » (Lettre à Daniel Halévy, vers la fin de juin 1888, *EJ*, p. 56). « J'aimerais dire à J.B que je l'adore et à X. ou Y. que je suis *décadent* » (Lettre à Robert Dreyfus, vers 10 septembre 1888, *EJ*, p. 64).

⁴⁵ Sur Proust, Charles Cros et le lyrisme fin de siècle des années 1887-1888, voir Elena Lozinsky, *L'Intertexte fin-de-siècle* dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 42-50.

⁴⁶ *EJ*, p. 56.

musicalité de la poésie dans sa dimension matérielle, et cela le conduit à une relative dévalorisation de la musique comme on le voit dans la lettre suivante :

Ce pauvre Cros me plaît. Ses fragiles chansons seront très vite oubliées. Pauvre observateur du monde extérieur qu'il voyait avec ses yeux troubles d'ivrogne, il tira la poésie de lui-même. La matière était mince. Il ne sut pas la faire valoir, par l'art achevé. Pourtant je trouve là de la musique et du sentiment⁴⁷.

Au début d'octobre 1888, Proust envoie à Daniel Halévy des extraits de « L'Archet » de Charles Cros avec le commentaire ci-dessus. Il le trouve alors « grand poète⁴⁸ », mais cela ne signifie pas une adhésion sans condition. Il apprécie la qualité sonore du poème, en opposant pourtant « de la musique et du sentiment » à « l'art achevé ». La musicalité du vers relève de la matière du poème selon le lycéen et ne garantit pas la pérennité de l'œuvre qu'il faudrait mettre davantage en valeur par un autre art « achevé ». Autrement dit, la musicalité réduite à la sonorité n'est pas un élément constitutif de la forme dont dépend, aux yeux des Parnassiens, la vraie beauté de la poésie.

Le deuxième événement qui marque l'année 1888 est la rencontre avec la philosophie. Comme Luc Fraisse l'a montré, l'enseignement d'Alphonse Darlu à la classe de philosophie a joué un rôle plus décisif dans la formation du jeune écrivain que l'enseignement littéraire⁴⁹. Le lendemain de la rentrée scolaire, le 2 octobre, Proust écrit à Darlu pour l'interroger sur ce qu'il a nommé le dédoublement de l'esprit et pour lui demander « une consultation morale⁵⁰ ». Il relate son habitude de la réflexion intérieure devenue douloureuse et presque malade « vers seize ans », soit en 1887, année où il aurait découvert la poésie contemporaine.

Quand j'ai commencé, à peu près à quatorze ou quinze ans, à me replier sur moi-même et à étudier ma vie intérieure cela n'a pas été une souffrance, au contraire. Plus tard, vers seize ans, cela est devenu intolérable, surtout physiquement, j'en ressentais une fatigue extrême, une sorte d'obsession. Maintenant, cela n'a plus du tout ce caractère. Ma santé, autrefois très faible, étant devenue presque bonne, j'ai pu réagir contre l'épuisement et le désespoir que causent [sic] ce dédoublement constant. Mais ma souffrance pour avoir changé presque entièrement de caractère n'en est pas moins vive. Elle s'est intellectualisée. Je ne peux plus trouver de plaisir complet à ce

⁴⁷ *EJ*, p. 144.

⁴⁸ *EJ*, p. 142.

⁴⁹ Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 73-78.

⁵⁰ Lettre à Alphonse Darlu, 2 octobre 1888 (*Corr. I*, p. 119).

qui autrefois était ma joie suprême, les œuvres littéraires. Quand je lis par exemple un poème de Lecomte [sic] de Lisle, tandis que j’y goûte les voluptés infinies d’autrefois, l’autre moi me considère, s’amuse à considérer les causes de mon plaisir, les voit dans un certain rapport entre moi et l’œuvre, par là détruit la certitude de la beauté propre de l’œuvre, surtout imagine immédiatement des conditions de beauté opposées, tue enfin presque tout mon plaisir. Littérairement je ne peux plus rien juger depuis plus d’un an, je suis dévoré du besoin d’avoir des règles fixes d’après lesquelles je puisse juger avec certitude les œuvres d’art. Mais alors, pour me guérir, je ne puis qu’anéantir ma vie intérieure, ou plutôt ce regard sans cesse ouvert sur ma vie intérieure, et ceci me paraît effroyable⁵¹.

Les critiques ont interprété cette lettre par rapport à la formation philosophique de Proust⁵² ou à sa création littéraire à venir⁵³. Mais bien que le lycéen parle de « consultation morale », sa problématique est déjà esthétique. À dix-sept ans, il met en question le plaisir de la lecture qui lui semblait autrefois garantir « la beauté propre de l’œuvre ». Cette effusion est sa critique de la faculté de juger : sous le regard de la réflexion intérieure, il s’avère que le plaisir n’est qu’un effet subjectif qui procède d’« un certain rapport entre moi et l’œuvre ». La beauté serait donc dans l’expérience du sujet, ou pire, introuvable. Ce subjectivisme, qui aboutit au relativisme (« des conditions de beauté opposées »), Proust ne peut pas l’accepter. Par conséquent, le plaisir, n’étant plus le critère du jugement esthétique, a disparu... Cela le conduit à une impasse critique. Il se demande s’il peut y avoir « des règles fixes » pour juger l’art, c’est-à-dire une esthétique objective.

Il refuse cependant de chercher les règles ailleurs que dans sa vie intérieure. Le dogmatisme lui est aussi inacceptable que le relativisme. Quelque peu semblable à Kant, qui a défini le beau comme « ce qui plaît universellement sans concept⁵⁴ », Proust espère réconcilier la singularité de l’expérience artistique et la certitude du jugement esthétique. Non seulement il exhibe sa souffrance qui trouvera son remède dans l’écriture future, mais il concrétise déjà une problématique esthétique.

À cette lettre déconcertante d’un « élève de deux jours⁵⁵ », Darlu répondra indirectement avec son cours de philosophie marqué par la pensée kantienne. Or, l’esthétique de Kant n’est pas favorable à la formation musicale de l’apprenti écrivain pour deux raisons : d’abord, Kant

⁵¹ *Ibid.*, p. 119-120.

⁵² « Proust aborde la philosophie en rapport avec le problème de la personnalité » (Luc Fraisse, *L’Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 250).

⁵³ « La guérison [...] [est] dans la création littéraire, l’homme qui écrit analysant celui qui a vécu et qui vit – de même que l’homme qui lit » (Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. 1, Paris, Gallimard, 1996, p. 157).

⁵⁴ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction d’Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015, p. 198.

⁵⁵ Lettre à Alphonse Darlu, 2 octobre 1888 (*Corr. I*, p. 119).

dissocie le vrai et le beau en reliant ce dernier au sujet et à son sentiment⁵⁶ ; puis, il considère la musique comme un jeu de sensations et la place au plus bas rang dans la hiérarchie des arts⁵⁷. L'euphorie de la poésie musicale ne saurait se justifier devant la philosophie critique. Au contraire l'influence de Kant renforcera la dévalorisation de la musique comme pur jeu sensoriel⁵⁸. L'enseignement de Darlu comporte en effet une partie faible sur l'esthétique et rien, à notre connaissance, sur l'art musical. Ce qui nourrit la pensée du futur écrivain est, comme l'indique Luc Fraisse, la philosophie du sujet et non pas l'esthétique proprement dit⁵⁹.

La poésie contemporaine et la philosophie kantienne semblent détruire l'union naïve et euphorique du plaisir musical et de la vocation littéraire chez le jeune lycéen. À emprunter encore la distinction de Kant, la musicalité de la poésie relèvera désormais non du beau mais de l'agréable. Le résultat en est un long silence sur la musique. La musique ne figure dans aucun écrit de Proust entre novembre 1888 et janvier 1891. Pendant ce temps, il compose des vers et fréquente les théâtres et les cafés-concerts, mais vraisemblablement pas les salles de concert ou les salons musicaux. Les deux premiers textes publiés sur la musique, « Pendant le Carême⁶⁰ » et « Endroits publics⁶¹ » paraissent respectivement en février et juillet 1891 dans *Le Mensuel* : ces articles sur les cafés-concerts sont pourtant proches de la critique théâtrale. Proust n'y parle pas de la qualité proprement musicale de la chanson populaire. Yvette Guilbert, Clovis et Paulus seront les précurseurs de Sarah Bernhardt et de La Berma, mais non de Delafosse ou de Morel.

En même temps, Proust garde toujours la conception matérialiste de la musicalité

⁵⁶ « Pour distinguer si quelque chose est beau ou non, nous ne rapportons pas la représentation à l'objet par l'intermédiaire de l'entendement en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'intermédiaire de l'imagination (peut-être associée à l'entendement) au sujet et au sentiment du plaisir et de la peine que celui-ci éprouve. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, il n'est pas un jugement logique, mais esthétique » (Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 181).

⁵⁷ « Car, bien qu'elle ne parle que par pures sensations et sans concepts, et que par conséquent elle ne laisse pas derrière elle, comme le fait la poésie, quelque chose pour la réflexion, la musique émeut pourtant l'esprit d'une manière plus diverse et, quoique ce soit simplement de façon passagère, sur un mode néanmoins plus intime ; mais il est vrai qu'elle est davantage jouissance que culture (le jeu sur des pensées qui se trouve ainsi suscité parallèlement est simplement l'effet d'une association quasiment mécanique), et elle a, si on la juge selon la raison, moins de valeur que chacun des autres beaux-arts » (*Ibid.*, p. 316).

⁵⁸ Sur l'importance de Kant dans la formation philosophique de Proust, voir Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 79-84.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

⁶⁰ Marcel Proust, *Le Mensuel retrouvé*, édition de Jérôme Prieur, Paris, Les Busclats, 2012, p. 103-107. Voir aussi *EJ*, p. 174-192 pour une annotation riche de ce texte. Sur le rapport de Proust avec la musique populaire en général, voir Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 54-63. Sur la présence du café-concert dans les avant-textes de la *Recherche*, voir Nathalie Mauriac Dyer, « Le café-concert, une musique aux marges de la *Recherche* ? », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 313-333.

⁶¹ Marcel Proust, *Le Mensuel retrouvé*, p. 127-132.

littéraire. Dans un compte rendu du *Confiteor* de Gabriel Trarieux paru en mars 1891 dans *Le Mensuel*, il répète presque sans rien changer son opinion sur Charles Cros. Le recueil de son camarade du lycée Condorcet contient « de nombreux vers isolés, d'un sentiment très fin, et auxquels il a su donner une forme complète et musicale⁶² ». Aux yeux de Proust, Trarieux est un poète qui excelle dans la musique verlainienne des vers isolés. Une citation qu'il en fait (« L'inconsolable chant de mes douleurs secrètes ») rappelle des extraits de Bergotte qui fascinent le jeune héros de la *Recherche* dans « Combray⁶³ ». En fin de compte, cette conception de la musique sera attribuée à l'enfance de l'artiste.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ *CS*, I, p. 93.

1.2. Une formation symboliste : 1891-1893

Proust s'inscrit à l'École libre des sciences politiques en automne 1890, après avoir terminé son service militaire. Selon Jean-Yves Tadié, c'est vers la fin juin de l'année 1891 qu'il est reçu dans les salons musicaux parisiens⁶⁴. Puis en septembre 1891, il part en vacances pour la Normandie, d'abord à Cabourg, puis à Trouville. Nous savons peu de ce séjour balnéaire, dont la *Correspondance* de Philip Kolb ne présente aucune lettre. Pourtant, trois textes de cette période marquent un progrès dans la carrière littéraire du futur romancier : « Choses normandes » et « Souvenir », parus en septembre 1891 dans *Le Mensuel*, ensuite un poème inachevé en vers, retrouvé dans la collection Mante-Proust et publié en 1982⁶⁵. C'est dans ces textes que la musique retrouve toute sa dignité chez Proust par le biais de la poésie⁶⁶.

Baudelaire domine l'imagination marine de Proust à cette période. Son influence est manifeste dans « Choses normandes », où le jeune écrivain y cite deux morceaux du poète, tirés de « Chant d'automne » des *Fleurs du mal* (« le soleil rayonnant sur la mer ») et « Le Port » du *Spleen de Paris* (« tous ces mouvements de ceux qui partent, de ceux qui ont encore la force de désir et de vouloir »), poèmes qu'il va réutiliser dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est dans cette prose poétique de 1891 que Proust aborde pour la première fois la correspondance baudelairienne entre la musique et la mer.

Celui qui vit en Normandie voit tout cela ; et s'il descend dans la journée au bord de la mer, il l'entend qui semble rythmer ses sanglots aux élans de l'âme humaine, la mer, qui dans le monde créé correspond à la musique, puisque, ne nous montrant rien de matériel, et n'étant point à sa manière descriptive, elle semble le chant monotone d'une volonté ambitieuse et défaillante⁶⁷.

Signalons ici une conception de la musique radicalement différente des lettres à Daniel Halévy ou de ses critiques du café-concert au premier semestre de 1891. Dans la marine proustienne, la mer est comparée à la musique puisque cette dernière est un art immatériel et non représentatif. Le rythme qu'elle produit n'a pas de solide réalité sonore mais est considéré comme une projection de l'intériorité du poète. Enfin, la musique de la

⁶⁴ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. I, p. 211.

⁶⁵ Marcel Proust, *Poèmes*, édition de Claude Francis et Fernande Gontier, *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n° 10, Gallimard, 1982, p. 25.

⁶⁶ Pour une étude complète de l'ensemble des trois textes, voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage, des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 33-36.

⁶⁷ Marcel Proust, « Choses normandes », *Le Mensuel retrouvé*, p. 134.

mer devient « le chant monotone », pour ne plus rester que dans sa dimension rythmique que laisse entendre la vague. Dans *Le Spleen de Paris*, on trouve la « mélodie monotone de la houle⁶⁸ ».

En automne 1891, la musique est donc dissociée de la matérialité de la parole pour être rapprochée au mouvement de l'âme humaine. Nous pouvons retrouver cette nouvelle idée de la musique dans « Le Port » de Baudelaire. Dans ce poème en prose, le paysage du port et les « oscillations harmonieuses » de la houle donnent à l'âme « le goût du rythme et de la beauté ». Autrement dit, la découverte de la musicalité des choses permet au poète de projeter son intérieur sur le paysage. Ensuite, il procède à la contemplation du mouvement de va-et-vient des bateaux, qui représente pour lui la volonté, alors qu'il se sent lui-même privé de « la force de vouloir ». Nous retrouvons là un thème proustien, le manque de volonté.

Baudelaire est aussi présent aussi dans « Souvenir », le premier essai de fiction écrit par Proust. Par la bouche d'un personnage d'une jeune fille mourante qui s'appelle Odette, il ajoute à sa projection sur la mer le pressentiment de l'infini qu'elle inspire.

Je vis de sentiments et de douleurs. Je plonge mes regards dans cette mer bleue, dont la grandeur, en apparence infinie, a pour moi tant de charme. Les vagues, venant se briser sur la grève, sont autant de pensées tristes qui me parcourent l'esprit, autant d'espérances dont il faut me départir. Je lis, je lis même beaucoup. La musique des vers évoque en moi les plus doux souvenirs et fait vibrer tout mon être⁶⁹.

La mer est pour Odette une sorte de miroir dans lequel elle retrouve le mouvement de ses propres sentiments ; ainsi Baudelaire écrit-il : « La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame⁷⁰ ». D'autre part, il faut noter que Proust associe dans ce passage la musique symbolique de la mer à la musique métaphorique de la poésie. Il y a donc un retour de l'idée de la musicalité littéraire, renouvelée par l'imaginaire musical de Baudelaire.

La relation entre la musique et la mer se retrouve dans un poème en vers que Proust écrivit à cette période en Normandie, dans lequel on peut remarquer les mêmes idées de projection de l'intériorité et de dématérialisation de la musique maritime.

⁶⁸ Charles Baudelaire, « *Le Confiteur de l'artiste* », *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 268.

⁶⁹ Marcel Proust, « Souvenir », *Le Mensuel retrouvé*, p. 139.

⁷⁰ Charles Baudelaire, « L'Homme et la mer », *Œuvres complètes*, t. 1, p. 19. Ou encore : « D'autre fois, calme plat, grand miroir / De mon désespoir ! » (« La Musique », *ibid.*, p. 68). Sur cet aspect ambivalent de la mer baudelairienne, voir Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 101-107.

N'es-tu pas le vaincu qui suit le char de gloire
Et qui doit mourir et qui pleure ?
Mais la mer ne tait pas sa plainte en harmonie
Avec la tienne
Et de cette harmonie naîtra le calme⁷¹.

L'atmosphère baudelairienne se prolonge jusqu'au séjour normand de l'année suivante, où Proust écrit son poème en prose « La Mer » en septembre 1892, publié en novembre de la même année dans *Le Banquet* et repris dans *Les Plaisirs et les Jours*. Il y développe avec plus de précision l'idée de la musique imitatrice du mouvement de l'âme.

Elle [la mer] rafraîchit notre imagination parce qu'elle ne fait pas penser à la vie des hommes, mais elle réjouit notre âme, parce qu'elle est, comme elle, aspiration infinie et impuissante, élan sans cesse brisé de chutes, plainte éternelle et douce. Elle nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme. Notre cœur en s'élançant avec leurs vagues, en retombant avec elles, oublie ainsi ses propres défaillances, et se console dans une harmonie intime entre sa tristesse et celle de la mer, qui confond sa destinée et celle des choses⁷².

Dans ce passage, Proust écarte la musique de la mer de tout ce qui est individuel, c'est-à-dire « la vie des hommes » et « la trace des choses ». Il la distingue aussi du langage, car elle seule, en tant que sorte de langage universel, est capable de traduire l'infini de façon directe. Le mouvement de la vague et celui de l'âme humaine s'unissent enfin dans une parfaite harmonie, parce qu'ils sont également issus d'un mouvement universel que la musique représente par excellence. Cette perspective idéaliste de la musique nous semble préfigurer l'influence de l'esthétique schopenhauerienne, bien que Proust ne connût vraisemblablement pas encore l'ouvrage du philosophe allemand⁷³.

La musicalité de la poésie, quant à elle, change de signification selon cette nouvelle conception de la musique. Dans une lettre à Auguste Bréal, rédigée au premier semestre de 1892, Proust utilise l'expression « la musique de la phrase » dans le sens inverse qu'il a donné en 1888 dans la lettre à Halévy, où il reprochait chez les décadents « des musiques plutôt suggérées que réellement existantes ».

⁷¹ Marcel Proust, *Poèmes*, p. 25.

⁷² « Les Regrets, rêveries couleur du temps », *PJ*, p. 143-144.

⁷³ Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 744.

À partir du moment où la nuit vient dans la seconde Promenade la musique de la phrase devient vraiment un enchantement. Je le prends au sens le plus précis que je peux dire. Toute sensation du dehors était « brisée », ne m'effleurait plus. Et les moindres images de votre prose étaient évoquées au contraire avec une intensité extraordinaire, amortie seulement par l'intensité des autres, ce qui fond le tout en une harm[onie] délicieuse⁷⁴.

La musique retrouve sa valeur pleinement positive dans cette critique amicale. Elle envisage désormais non pas l'aspect sonore du texte, mais l'œuvre dans son ensemble. Cette procédure est basée sur une pensée fermement idéaliste. L'« enchantement » de la musique textuelle est d'abord produit par la rupture avec le monde extérieur. Autrement dit, il s'opère dans un espace qui n'est plus sensible. L'élément constitutif de cette musique serait l'image, et Proust fait l'éloge chez Bréal de « la continuation d'image », qui est à ses yeux « aussi soudaine » que « Le Voyage » de Baudelaire⁷⁵. Or, pour qu'il y ait enchantement musical, il faut d'abord que les images possèdent « une intensité extraordinaire⁷⁶ ». Puis, qu'elles soient mises en rapport les unes avec les autres de sorte que s'harmonise leur intensité. La musique, c'est le rapport des intensités des images intelligibles.

Tout ce processus montre une ressemblance avec la méditation mallarméenne dans « Crise de vers » sur « la transposition, au Livre, de la symphonie⁷⁷ ». Dans ce texte exactement contemporain de la lettre de Proust, Mallarmé affirme que « ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée », c'est-à-dire d'une structure langagière au-delà du monde sensible, que s'établit la « Musique », qu'il définit comme « l'ensemble des rapports existant dans tout ». Il est improbable que Proust, qui collaborait à cette époque à une revue manifestement anti-symboliste, *Le Banquet*, ait lu en 1892 l'article du poète publié à Londres. Pourtant, il nous semble impossible de renier une influence symboliste, qui confirme d'une certaine façon la tendance idéaliste du jeune Proust depuis l'automne 1891.

La revalorisation de la musique est aussi présente dans « Violante ou la mondanité »,

⁷⁴ Lettre à Auguste Bréal, premier semestre 1892 (*Corr. III*, p. 471).

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Proust écrira 28 ans plus tard : « Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. » (« [Préface] », *CSB*, p. 616)

⁷⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 212. Le passage en question est publié dans *The National Observer* le 26 mars 1892 sous le titre « Vers et musique en France », avant d'être repris dans « Crise de vers » lors de la publication de *Divagations* en 1897. Sur la signification de la « Musique » avec une majuscule chez Mallarmé, voir Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2014, p. 196-201.

nouvelle rédigée en août 1892 et reprise dans *Les Plaisirs et les Jours*. L'héroïne, Violante, est compositrice de chansons. Dans son histoire, la musique se place aux antipodes de la mondanité. Jeune fille issue d'une aristocratie provinciale, elle abandonne sa vie campagnarde, sa solitude et ses chansons, « ce que je préfère à tout⁷⁸ », pour conquérir le monde. Elle préfigure de loin la vieille marquise de Cambremer, mais à la différence de celle-ci, elle sacrifie la musique au triomphe mondain. *Violante ou la mondanité*, c'est une alternative, c'est choisir d'être soi-même ou de se perdre dans le monde.

Puis il y avait une fête qui lui plairait peut-être plus que les autres, une robe plus jolie à montrer. Les besoins profonds d'imaginer, de créer, de vivre seule et par la pensée, et aussi de se dévouer, tout en la faisant souffrir de ce qu'ils n'étaient pas contents, tout en l'empêchant de trouver dans le monde l'ombre même d'une joie, s'étaient trop émués, n'étaient plus assez impérieux pour la faire changer de vie, pour la forcer à renoncer au monde et à sa véritable destinée⁷⁹.

La critique a remarqué le caractère autobiographique de cette nouvelle, notamment le manque de volonté qui fait tout le drame de Violante. Ainsi, on peut lire ce passage comme une sorte d'auto-reproche du jeune écrivain et interpréter la chanson de Violante comme sa propre vocation littéraire.

La formation symboliste du Proust mélomane trouve sa confirmation définitive dans sa relation avec Robert de Montesquiou, dont il fait la connaissance le 13 avril 1893 chez Madeleine Lemaire⁸⁰. Hôte d'un « très brillant salon » musical⁸¹, le comte est un grand ami de Fauré, ce qui aurait servi, selon Cécile Leblanc, de modèle pour la collaboration de Proust avec Reynaldo Hahn⁸². Pèlerin de Bayreuth depuis 1886, il aurait exercé aussi une certaine influence sur le wagnérisme du jeune romancier⁸³. La lettre de Proust à Montesquiou du 25 juin 1893 résume sa conception symboliste de la musique dans la poésie. En faisant l'éloge du nouveau recueil du poète, *Le Chef des odeurs suaves*, il prétend que les vers de Montesquiou ressemblent à la musique parce qu'ils s'enracinent dans le mystère.

Je suis trop troublé pour pouvoir comparer ce livre aux *Chauves-souris*. Mais pour ce

⁷⁸ « Violante ou la mondanité », *PJ*, p. 33.

⁷⁹ *PJ*, p. 36.

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. 1, p. 276.

⁸¹ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 87. Proust rend compte d'une fête donnée par Montesquiou dans l'article « Une fête littéraire à Versailles », publié dans *Le Gaulois*, le 31 mai 1894. *CSB*, p. 360-365.

⁸² Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 87.

⁸³ Sur Montesquiou et la musique, voir Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. II, Genève, Droz, 1996, p. 589-622.

qui n'est pas objet de raisonnement, car la raison divine qui le saisit est affranchie du temps, de l'espace et des relations, pour ce qui est purement mystérieux comme la musique ou la foi, je crois qu'il y a plus ici de vers qui le font pressentir, et le révèlent, en l'incarnant⁸⁴.

La musique devient un équivalent de la religion, dans une combinaison d'idéalisme et de mysticisme. Cette pensée est éminemment symboliste, malgré toute la critique proustienne au sujet des jeunes poètes de l'époque. L'effet du poème est, comme celle d'un philtre d'amour, à la fois inexplicable et immédiate (« Il fait défaillir le cœur, on ne sait pourquoi »), et en cela ressemble à la musique de Wagner⁸⁵. Un autre aspect important de cette lettre est la fascination de Proust pour la voix « musicale » de Montesquiou, que l'on trouve également dans sa lettre au comte du 13 janvier 1894⁸⁶. Il y a donc un retour furtif de la matérialité, qui, selon Laurent Jenny, constitue justement le point faible de la théorie du symbolisme⁸⁷.

Pour résumer, les années 1891-1892 sont marquées par une formation symboliste, qui a joué un rôle important dans la transformation de sa conception naïve de la musique. C'est pourtant une formation critique. Proust s'efforce de brouiller les cartes entre l'obscurité symboliste et la clarté de l'art classique, en associant l'œuvre de Montesquiou à la grande tradition du XVII^e siècle⁸⁸. Ensuite, il faut noter que ce n'était qu'une formation littéraire, qui ne se nourrissait guère de l'expérience musicale réelle. Or, à partir de l'année 1893, le discours musical de Proust ne se borne plus à la musicalité du texte littéraire. La lettre à Montesquiou est déjà dans la mouvance wagnérienne. Si la musique obtient chez lui un statut de quasi-religion, cela doit moins à la poétique symboliste qu'à sa propre expérience musicale.

⁸⁴ Lettre à Robert de Montesquiou, 25 juin 1893 (*Corr. I*, p. 212).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Lettre à Robert de Montesquiou, 13 janvier 1894 (*Corr. I*, p. 269).

⁸⁷ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 31-32.

⁸⁸ Marion Schmid, « Proust et Robert de Montesquiou : décadence, classicisme, originalité », in Nigel Harkness et Marion Schmid (dir.), *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts. Essays in Memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 73-75.

1.3. Années wagnériennes : 1893-1894

Nous ne savons pas quand a eu lieu exactement le premier contact de Proust avec l'auteur de la *Tétralogie*. Il est en Normandie lors de la première représentation parisienne de *Lohengrin* en septembre 1891. La première mention de Wagner se trouve dans la lettre écrite à Robert Dreyfus vers le 1^{er} juillet 1892, où il analyse la mode du wagnérisme dans le monde⁸⁹ : ce qui ne signifie pas pour autant qu'il connaisse à fond l'œuvre du compositeur allemand. Celui-ci figure dans le deuxième « questionnaire de Proust⁹⁰ » comme l'un des compositeurs préférés du jeune écrivain, avec Beethoven et Schumann. Ce document, rédigé après son service militaire (terminé en novembre 1890), ne laisse pourtant aucun indice pour déterminer son *terminus ad quem*. Quant aux salons musicaux, c'est à partir de l'année 1893 que Proust est présent chez Henri de Saussine, Robert de Montesquiou et Edmond de Polignac⁹¹. Il est donc peu probable que Proust se soit converti au wagnérisme avant la première de *La Walkyrie* à l'Opéra le 12 mai 1893⁹².

Dans les pages précédentes, nous avons vu que Proust avait développé une conception de la musicalité à partir de sa pratique littéraire. Wagner fournira rétrospectivement une expérience musicale concrète qui correspond à la configuration théorique déjà établie. Autrement dit, Proust n'a pas reçu l'idée wagnérienne de l'art par l'œuvre de Wagner. Cependant, *La Walkyrie* a exercé sur lui une influence sans nul doute importante, et c'est à partir de ce moment que la véritable écriture de la musique commence chez Proust. Nous analyserons les écrits de la période sous l'influence de Wagner en trois phases : recherche critique, figuration littéraire et élaboration philosophique.

⁸⁹ « Enfin cet éloge de Voltaire a l'air d'appliquer la recette : admirer les choses démodées est encore plus élégant que d'être à la mode, et d'ailleurs cela devient très vite la mode. Ainsi, quand on commença à admirer Wagner, les ex-wagnériens préférèrent Beethoven, puis Bach, puis Haendel. Après cela je ne sais plus » (Lettre à Robert Dreyfus, vers le 1^e juillet 1892, *Corr. I*, p. 171-172).

⁹⁰ « Marcel Proust par lui-même », *CSB*, p. 336-338.

⁹¹ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 68-70, 87-88 et 110-119. Sur le salon Polignac, voir Nathalie Mauriac Dyer, « Edmond de Polignac », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Proust et ses amis*, Paris, Gallimard, 2010, p. 217-245. Cependant, c'est à partir de 1895 que Proust fréquente vraiment les salons musicaux. Voir la liste des auditions auxquelles il a assisté dans Myriam Chimènes, « Proust auditeur de musique dans les salons parisiens », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, p. 40-50.

⁹² Pour le contexte des représentations parisiennes de *La Walkyrie* en 1893, voir Mathias Auclair, « *La Walkyrie* de 1893 à l'Opéra de Paris », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, p. 51-60.

1.3.1. Naissance d'un critique musical

Wagner est le premier compositeur qui incite Proust à écrire sur la musique. Outre la lettre à Robert Dreyfus du juillet 1892, mentionnée plus haut, deux passages des « Fragments de comédie italienne » dans *Les Plaisirs et les Jours* traitent du thème du snobisme musical.

Vous ne pouvez lire Lamartine que par une nuit de neige et écouter Wagner qu'en faisant brûler du cinname. [...] Vous avez assez d'imagination pour faire tomber de la neige ou brûler du cinname sans le secours de l'hiver ou d'un brûle-parfum, assez lettré et assez musicien pour aimer Lamartine et Wagner en esprit et en vérité. Mais quoi ! à l'âme d'un artiste vous joignez tous les préjugés bourgeois dont, sans réussir à nous donner le change, vous ne nous montrez que l'envers⁹³.

Vous-même n'eûtes-vous pas de ces retours artificiels à la nature ? J'aurais voulu, si ces détails n'eussent été trop minuscules pour rester distincts, figurer dans un coin retiré de votre bibliothèque musicale d'alors, vos opéras de Wagner, vos symphonies de Franck et de d'Indy mises au rancart, et sur votre piano quelques cahiers encore ouverts de Haydn, de Haendel ou de Palestrina⁹⁴.

Dans ces deux textes rédigés entre 1891 et 1893, Proust analyse la fausse mélomanie des snobs et la logique de la mode dans le monde. Ce sont des chroniques mondaines plutôt que de vraies critiques musicales. Au contraire, dès le juillet 1893 où il déclare qu'il sort « surtout pour aller à *La Walkyrie*⁹⁵ », il se montre capable de manipuler les notions-clés de l'art wagnérien. Le compte rendu du roman *Le Nez de Cléopâtre* d'Henri Saussine, publié dans *Gratis-Journal* en juillet 1893, témoigne d'une compréhension approfondie du concept wagnérien du leitmotiv.

Le lecteur saisira lui-même combien par la fraternité de tous les arts quand ils sont à un certain degré dans l'élévation, les leitmotive wagnériens sont ici, pour ainsi dire, transposés dans l'écriture, solidarissant par exemple, comme dans le rappel de l'ancêtre de Basompierre, d'une façon à la fois profondément philosophique et étrangement poétique, le présent au passé qui le dirige en l'hypnotisant⁹⁶.

L'article commence par une critique prudente de « la nouvelle génération », chez laquelle,

⁹³ « Oranthe », *PJ*, p. 46.

⁹⁴ « Éventail », *PJ*, p. 52.

⁹⁵ Lettre à Pierre Lavallée, juillet 1893 (*Corr. I*, p. 224).

⁹⁶ « Un roman à lire : *Le Nez de Cléopâtre* par Henri de Saussine », *CSB*, p. 359.

bien qu'elle ait le mérite de démentir le matérialisme et le naturalisme, un excès de raisonnement ôte la vie de ses œuvres. Proust présente le roman de Saussine comme une synthèse de réalisme et d'idéalisme, une œuvre qui serait conforme à la doctrine du *Banquet*. Selon lui, *Le Nez de Cléopâtre* est « un livre aussi saisissant de vie qu'infini en ses profondeurs, où l'abstrait le plus absolu se réalise et pour ainsi dire s'incarne en le concret le plus éclatant et du plus de relief⁹⁷ ».

C'est dans ce contexte-là que le leitmotiv littéraire trouve sa signification. Chez Wagner, le leitmotiv sert de médiation entre l'abstrait et le concret, en incarnant dans la musique le sens profond et universel du drame. Une variante du texte, probablement remaniée par Henri de Saussine lors de sa première publication, exprime plus clairement cette idée : « le rapport rythmique de l'aïeul Bassompierre » solidarise « le présent au passé, le type à l'individu, le particulier au général⁹⁸ ». Ainsi le leitmotiv contribue-t-il à « la belle unité du livre⁹⁹ ». L'utilisation du leitmotiv dans une œuvre littéraire suggère à Proust l'idée wagnérienne de l'art total fondée sur « la fraternité de tous les arts ». Le leitmotiv de Saussine lie le présent au passé, le personnage étant attiré à son insu par son passé. Tout ce processus est, selon les mots de Proust, « profondément philosophique et étrangement poétique ».

L'adhésion au wagnérisme ne se borne pas à influencer la critique littéraire de Proust, mais éveille chez lui le besoin de pratiquer la critique musicale. En septembre 1893, l'écrivain passe pour la troisième fois ses vacances à Trouville, où il entend une pianiste nommée Mme Jameson. Il écrit à Robert de Billy qu'il était « très en admiration devant son talent au piano qui [lui] paraissait de grand style¹⁰⁰ ». Cette opinion est pourtant contestée par Mme Straus, et Proust ne se sent pas suffisamment compétent pour se défendre. Il est d'accord avec d'autres spectateurs du concert qui ont plus que lui d'autorité en matière de musique mais cela ne lui suffit pas.

Ici Madame Straus me dit qu'« elle a évidemment un vigoureux mécanisme, fait bien l'appartement et frotte partout » (ce qui est très spirituel mais à mon sens devrait être appliqué à d'autres qu'à celle que je trouve une si grande musicienne) « et [elle] joue d'une façon antiartistique et odieuse ». Si même vous ne l'avez jamais entendue, comme elle doit orner de son talent toutes les soirées où Trarieux fait le joli garçon et Boissonnas le joli cœur, où sévissent M. Vernhes et Picheral, sous la férule de Madame Mirabaud – et où Seydoux quand il oublie qu'il est Barbantane cherche la

⁹⁷ « Un roman à lire : *Le Nez de Cléopâtre* par Henri de Saussine », *CSB*, p. 358.

⁹⁸ *CSB*, p. 881-882.

⁹⁹ *CSB*, p. 882.

¹⁰⁰ Lettre à Robert de Billy, entre 6 et 16 septembre 1893 (*Corr. I*, p. 233).

jeune fille qui purifiera ses mœurs – vous devez savoir à quoi vous en tenir sur son talent. Je ne vous demande pas votre avis pour faire le mien. Elle m’a donné de trop grandes impressions pour qu’un mot d’autrui les efface mais je dirai – décidément je n’ai aucun goût – ou le contraire¹⁰¹.

Dans ce passage, la place des parenthèses mérite une attention. La première partie de la parole de Mme Straus est « très spirituelle », mais lorsqu’elle parle d’« antiartistique », Proust ne recourt plus à la caricature mondaine. Même si elle servira de modèle pour le personnage de Mme Verdurin, ce qui compte le plus est son propre jugement esthétique. Une critique musicale n’est pas une chronique mondaine : caricaturer au lieu de démentir, c’est en fait prendre un détour. Mais pour discuter de musique avec l’ancienne Madame Bizet, l’étudiant de vingt-deux ans se croit démuné de critère de jugement. Il avoue même en exagérant qu’il n’a « aucun goût ». Pourtant, la quête du goût est motivée moins par le désir de juger avec conviction que par le besoin de comprendre et d’expliquer l’impression qu’il a reçue. Certes, Proust demande l’opinion de Robert de Billy, mais si aucune autorité ne peut remplacer ces « trop grandes impressions » auxquelles lui seul a accès, cette lettre doit être lue comme une manifestation de sa conscience critique.

« Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet »

L’année suivante, la connaissance de Proust critique musical se développe si vite qu’il rédige un bilan de la critique musicale de son époque. « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet » est écrit le 27 août ou le 3 septembre 1894, peu de temps après la première rencontre avec Reynaldo Hahn¹⁰². Le dialogue avec le musicien a assurément nourri ce pastiche de Flaubert, comme on le voit dans la lettre écrite à Hahn quelques minutes avant sa rédaction : « Depuis le peu de temps que je vous connais, j’ai déjà été tant de fois l’un de l’autre de ces deux imbéciles avec vous, que je n’aurai pas besoin d’aller chercher bien loin mes modèles¹⁰³. » Pourtant, au bout de quarante-cinq minutes, Proust se plaint qu’il ne peut pas vraiment mener à bien cette improvisation¹⁰⁴. Il est donc possible que le texte ne soit pas conforme à l’intention initiale de l’auteur.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰² Sur la genèse de ce texte, voir Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d’écriture*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 63-74.

¹⁰³ Lettre à Reynaldo Hahn, 27 août ou 3 septembre 1894 (*Corr. I*, p. 319).

¹⁰⁴ « Je n’ai pas d’idées et cela ne peut décidément pas me mener jusqu’à l’heure de me coucher. Gardez-le tout de même et nous verrons ensemble si on ne pourrait pas faire quelque chose là-dessus. Une autre fois je vous ferai un autre cadeau, fait pour vous, plus précieusement travaillé, et "dans le genre sérieux". J’espère que ce sera moins détestable » (*ibid.*).

L'opposition entre le wagnérisme de Bouvard et le traditionalisme de Pécuchet peut refléter le dialogue quotidien entre Proust et Hahn. Toutefois, les deux « imbéciles » flaubertiens sont trop caricaturés pour être considérés comme représentants de la pensée propre des deux amis. Dans « Mélomanie », le wagnérisme est envisagé exclusivement sous l'angle du snobisme, le traditionalisme n'y étant qu'un chauvinisme déguisé. Si Bouvard ne connaît pas la musique (« il ne connaissait pas une partition » de Wagner¹⁰⁵), Pécuchet n'a pas de goût raffiné (« le dernier partisan des chansons grivoises et du *Domino noir*¹⁰⁶ »). Contrairement à ce que dit l'épistolier, il paraît nécessaire d'aller chercher les modèles ailleurs que chez les deux amis.

Dans le propos de Bouvard sur Wagner qui se situe au début du texte, Proust reprend ce qu'il a écrit jusqu'alors sur le compositeur allemand. C'est la logique du snobisme qui s'y fait l'objet de la satire. Il faut noter l'existence d'un narrateur qui, pour dénoncer la fausse wagnéromanie de Bouvard, prétend qu'il est impossible d'écouter sérieusement Wagner à son époque. Par contre, le passage sur Saint-Saëns et Massenet considère les musiciens plus sérieusement et mérite un examen détaillé.

Saint-Saëns manque de fond et Massenet de forme, répétait-il sans cesse à Pécuchet, aux yeux de qui Saint-Saëns, au contraire, n'avait que du fond et Massenet que de la forme.

« C'est pour cela que l'un nous instruit et que l'autre nous charme, mais sans nous élever », insistait Pécuchet.

Pour Bouvard, tous deux étaient également méprisables. Massenet trouvait quelques idées, mais vulgaires, d'ailleurs les idées ont fait leur temps. Saint-Saëns possédait quelque facture, mais démodée¹⁰⁷.

L'idée que Massenet « manque de fond » semble venir de Camille Bellaigue. Représentant du conservatisme musical de l'époque, le critique a écrit dans son compte rendu sur *Thaïs* : « Sous les formes, ou plutôt les formules habituelles de M. Massenet, le fond manque¹⁰⁸. » Cet article, paru le 1^{er} avril 1894 dans la *Revue des deux mondes*, est probablement connu de Proust. D'ailleurs, dans un article de la même revue sur *Werther*, Bellaigue reconnaît en Massenet un habile inventeur de formes¹⁰⁹.

¹⁰⁵ « Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet », *PJ*, p. 62.

¹⁰⁶ *PJ*, p. 62.

¹⁰⁷ *PJ*, p. 63.

¹⁰⁸ *La Revue des deux mondes*, t. 122, le 1^{er} avril 1894, p. 705. Ou encore : « Le fond musical y manque justement alors qu'il serait le plus nécessaire » (*ibid.*, p. 704).

¹⁰⁹ « Mais ce n'est pas seulement par le fond que l'œuvre de M. Massenet rappelle les *lieder*, c'est par la forme

En ce qui concerne Saint-Saëns, le critique souligne « le fond métaphysique » et « le génie classique » du compositeur¹¹⁰. Ce dernier est pour lui un grand humaniste et sa musique, en l'occurrence *La Lyre et la Harpe* (1879), « est autre chose et plus encore que de la musique », car elle « sert une grande idée poétique, l'appuie et la confirme¹¹¹ ». « Saint-Saëns n'avait que du fond et Massenet que de la forme » : le modèle de Pécuchet est, au moins dans ce passage, Camille Bellaigue.

L'originalité de Proust consiste à inverser la formule de Bellaigue pour résumer la position de Bouvard, en utilisant les mots « forme » et « fond » dans un tout autre sens. La forme de Saint-Saëns serait celle de la musique symphonique allemande – notamment la forme sonate à laquelle il fut fidèle toute sa vie – qui passait pour « facture démodée » aux yeux d'un Debussy¹¹². Parallèlement, on peut légitimement considérer la richesse émotive des opéras de Massenet comme le fond et leur simplicité musicale comme manque de forme. En réutilisant l'expression de Bellaigue, Proust montre combien il est habile à manipuler les outils de la critique musicale.

Le dialogue se poursuit sur une tonalité plus parodique, avec d'autres compositeurs français moins célèbres comme Gaston Lemaire (1864-1928), Ernest Chausson (1855-1899), Cécile Chaminade (1857-1944) et Charles Levadé (1869-1948). Enfin, les deux interlocuteurs s'affrontent à propos de Reynaldo Hahn, qui est présenté comme une sorte d'entre-deux.

Mais l'objet de leurs plus vifs débats était Reynaldo Hahn. Tandis que son intimité avec Massenet, lui attirant sans cesse les cruels sarcasmes de Bouvard, le désignait impitoyablement comme victime aux préférences passionnées de Pécuchet, il avait le don d'exaspérer ce dernier par son admiration pour Verlaine, partagée d'ailleurs par Bouvard. « Travaillez sur Jacques Normand, Sully Prudhomme, le vicomte de Borrelli. Dieu merci, dans le pays des trouvères, les poètes ne manquent pas », ajoutait-il patriotiquement. Et, partagé entre les sonorités tudesques du nom de Hahn et la désinence méridionale de son prénom Reynaldo, préférant l'exécuter en haine de Wagner plutôt que l'absoudre en faveur de Verdi, il concluait rigoureusement en se tournant vers Bouvard [...] ¹¹³.

aussi ; par les formes plutôt, formes brèves, peu précises, flottantes souvent, qui disent beaucoup et font beaucoup penser en peu de notes ou d'accords, qui parfois semblent se dissoudre dans l'atmosphère et devenir cette atmosphère elle-même, l'air qui nous enveloppe, nous baigne, et que nous respirons. » Il s'agit des *lieder* de Schumann. *Revue des deux mondes*, t. 115, le 31 janvier 1893, p. 699.

¹¹⁰ *La Revue des deux mondes*, t. 117, le 15 juin 1893, p. 944 et 945. Il s'agit de *Phryné* (1893), opéra-comique en deux actes sur un livret de Lucien Augé de Lassus.

¹¹¹ *La Revue des deux mondes*, t. 116, le 1^{er} mars 1893, p. 224.

¹¹² Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 26 et 174.

¹¹³ *PJ*, p. 64.

Proust montre ici comment on échoue à comprendre l'auteur des *Chansons grises*. Les wagnériens et les traditionalistes, les snobs et les chauvins sont tous incapables de rendre compte de la nouveauté de ce jeune compositeur, qui réunit le lyrisme massenetien et la subtilité verlainienne. Cet éclectisme, représenté par le narrateur, est aussi celui du jeune Proust. Par ailleurs, la blague sur le nom de Reynaldo Hahn est un thème très revisité par Proust : il fait rimer « adagio » et « Reynaldo » dans une variante de « Van Dyck »¹¹⁴. Plus tard dans ses lettres, il mélangera en permanence l'orthographe pseudo-médiévale (« genstil ») et « les sonorités tudesques » (« buncht »). En tout cas, le narrateur proustien, conformément à un pastiche de Flaubert, s'éclipse derrière les personnages, qui n'ont plus rien à dire sur le jeune musicien. C'est ainsi que le texte se termine un peu abruptement sur la longue boutade de Pécuchet, où il dénigre *La Walkyrie* de Wagner et *Les Chauves-souris* de Léon Delafosse.

Le dialogue entre Proust et Hahn aurait inspiré « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet » dans deux directions. D'abord, il est reflété dans l'opposition initiale entre Bouvard et Pécuchet, qui représente en partie la discorde esthétique presque constante chez les deux artistes. Cette opposition est pourtant très caricaturée pour être moins un débat amical qu'un bilan de la critique musicale contemporaine. Puis, au-delà de cette opposition apparente, il y a une figure de l'écrivain qui rend hommage au musicien au détriment des critiques de l'époque. L'impasse des critiques snobs ou chauvinistes devient un « cadeau » pour faire sourire l'ami compositeur. « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet » est un véritable texte métacritique, qui marque la fin de la formation du Proust critique musical.

1.3.2. Nouvelles sous le signe de la musique

Outre les premiers essais de critique musicale, l'intérêt croissant de Proust pour la musique depuis 1891 se reflète aussi dans sa création littéraire. *Les Plaisirs et les Jours* est un livre riche en musique. « Portraits de peintres et musiciens », accompagnés des partitions de Reynaldo Hahn, constitue le point culminant de ce recueil typiquement fin de siècle. La majorité des personnages fictifs sont plus ou moins musiciens : Baldassare Silvande et Violante de Styrie sont compositeurs ; M. de Laléande est un violoncelliste médiocre et Mme de Breyves joue du Wagner au piano en pensant à lui (comme le héros de *La Prisonnière*) ;

¹¹⁴ *PJ*, p. 946.

Bouvard et Pécuchet vantent leur « mélomanie » ; enfin l'héroïne de « La Confession d'une jeune fille », qui fréquente les concerts, sait entendre « tout ce que la musique sait dévoiler¹¹⁵ », avant d'aller gaspiller sa vie intérieure dans le monde. La supériorité de la musique sur la vie sociale est évidente : Violante et Baldassare sont des musiciens ratés parce qu'ils choisissent la mondanité. Mondain sans scrupule, Honoré qui revient dans plusieurs nouvelles, n'est jamais musicien.

En ce qui concerne Richard Wagner, l'impact de *La Walkyrie* s'exprime d'une manière ostensible dans les nouvelles que Proust compose immédiatement après sa première parisienne en mai 1893. C'est d'abord le cas de « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves », écrit en juillet. La personne aimée y est représentée par un leitmotiv wagnérien.

Mais aussitôt, ayant prononcé son nom, par une association involontaire cette fois et sans analyse, elle le revoyait et elle éprouvait tant de bien-être et tant de peine, qu'elle sentait que ce peu de chose qu'il était importait peu, puisqu'il lui faisait éprouver des souffrances et des joies auprès desquelles les autres n'étaient rien. Et bien qu'elle pensât qu'à le connaître mieux tout cela se dissiperait, elle donnait à ce mirage toute la réalité de sa douleur et de sa volupté. Une phrase des Maîtres chanteurs entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec le plus de précision (*Dem Vogel, der heut sang, dem war der Schnabel hold gewachsen*). Elle en avait fait sans le vouloir le véritable leitmotiv de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes. De temps en temps, pas trop souvent pour ne pas se blaser, elle s'enfermait dans sa chambre, où elle avait fait transporter le piano et se mettait à la jouer en fermant les yeux pour mieux le voir, c'était sa seule joie grisante avec des fins désenchantées, l'opium dont elle ne pouvait se passer¹¹⁶.

Proust ne se contente pas de mettre en scène un élément à la mode. Sa lucidité d'artiste envisage le sens théorique du leitmotiv, qui n'est pas selon Wagner un signe anodin du personnage. Au début du passage cité, il s'agit de la puissance évocatrice du nom. Celui-ci remplace l'absence de l'être aimé par son image, animée par la passion du sujet amoureux. La réalité de ce « mirage » n'est autre que la réalité de sa passion. L'association du nom et de l'image est involontaire, elle est sentie comme sans raison mais inévitable. La personne amoureuse est sujette à ce drame de la passion qui déborde sa conscience.

Or, cette fonction du nom peut être mieux remplie par la musique. La phrase des *Maîtres chanteurs* évoque M. de Laléande « avec le plus de précision », mais sans fournir la moindre précision sur M. de Laléande lui-même. L'association de la musique à l'homme est

¹¹⁵ « La confession d'une jeune fille », *PJ*, p. 91.

¹¹⁶ « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves », *PJ*, p. 74.

involontaire et, à en juger par la description de la soirée chez la princesse d'A..., gratuite. Pourtant, la musique exerce une puissance évocatrice plus efficace que tout autre moyen, parce qu'elle seule peut revivifier intacte la passion amoureuse de Mme de Breyves. Cela s'explique par la théorie wagnérienne du drame musical. Pour le compositeur, le sens profond d'un élément dramatique, sens essentiel mais inconnu du personnage, est exprimé par la musique¹¹⁷. Ainsi, quand Proust écrit « le véritable leitmotiv de M. de Laléande », il essaie de rendre l'essence de cette notion-clé du wagnérisme avec une remarquable intuition.

L'enthousiasme pour Wagner en l'été 1893 devient parfois excessif. Proust cite même un paragraphe entier de *La Walkyrie* dans la première version de « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves », publiée dans *La Revue blanche* le 15 septembre 1893. Ce passage, où l'héroïne s'assimile à Sieglinde, sera supprimé dans la version reprise en 1896 dans *Les Plaisirs et les Jours*.

Ah ! qu'elle aurait voulu l'avoir, ici, amoureux, qu'elle aurait voulu lui dire comme Sieglinde : « Ah ! s'il vient quelque jour, ce généreux ami, pour délivrer une femme opprimée, les tourments incessants de mon âme alarmée, tout s'oubliera, mon cœur retrouvera tout ce qu'il a perdu ! ce que j'ai pleuré me sera rendu, quand dans mes bras, ô joie infinie ! je pourrai presser ce héros. » Il lui répondrait avec Siegmund : « Oublie enfin tes maux, je suis le vengeur de ton rêve. Ah ! que d'ardents et de tendres aveux, mon cœur vers mes lèvres soulève. En toi je trouve enfin l'objet de tous mes vœux, ô femme aimée, ô femme pure et sainte. Si tu souffris la honte et la contrainte, si j'ai subi les mépris orgueilleux, l'amour va nous venger de toutes nos souffrances. Ah ! que d'ineffable douceur ! Ah ! que de chères espérances quand près du mien je sens battre ton cœur. »

Et elle entendait ces paroles en une musique plus surnaturellement enivrée que celle pourtant toute extase, spasmes, caresses et félicité dont Wagner les rythma¹¹⁸.

Toujours en juillet 1893, un projet de création collective avec ses amis du lycée Condorcet (Daniel Halévy, Fernand Gregh et Louis de La Salle) montre la même fascination de Proust pour le drame wagnérien. Dans ce projet, chacun devait jouer le rôle d'un personnage pour collaborer à un roman épistolaire, intitulé provisoirement par l'éditeur *Croix de Berny*. Le rôle de Proust était celui de Pauline de Dives, jeune femme qui se tourmente de l'amour et se confesse à un prêtre. Or, Proust séjourne à Saint-Moritz en août 1893 et y trouve un parfait décor wagnérien pour son personnage.

¹¹⁷ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduction de Madeleine Reiner, Liège, Mardaga, 1994, p. 61-65.

¹¹⁸ *PJ*, p. 941.

J'espère m'y faire vite et bien me plaire dans ce pays qui est superbe, étonnamment wagnérien, tout en lacs d'un vert de pierre précieuse avec au-dessus des montagnes où les images promènent de grandes ombres bleues comme sur la mer (vous savez les grandes taches de la mer) et tout autour des bois de sapins, très bien pour que des Walkyries en descendent ou que Lohengrin y accoste. Dans la route qu'on fait en 14 heures de voiture depuis Coire, il y a sur une crête vraiment inaccessible et vertigineuse un château fort en ruine dont les défunts seigneurs me font beaucoup rêver. Quels crimes, quels vices héréditaires allaient-ils de génération en génération défendre dans ce nid d'aigles de toutes les curiosités, de toutes les haines, de toutes les violences. Les attaquer eût été fou, les voir malgré eux, impossible¹¹⁹.

L'identification à Sieglinde dans l'acte premier de *La Walkyrie* est, cette fois, à peine cryptée. Le « château fort » sur la montagne pourrait suggérer le Valhalla, mais les deux dernières phrases évoquent plutôt la demeure de Hunding. Tous les fantasmes de Françoise de Breyves trouveront leur décor adéquat en Engadine, où Pauline de Dives rêve de crimes et de vices héréditaires, d'un asile impénétrable mais destiné à être vaincu un jour, d'une solitude absolue et d'un amour absolu. « Mais l'homme est-il si admirable que vous dites – que je suis dans une chute si profonde¹²⁰ », demande comme Sieglinde l'héroïne de *Croix de Berny*.

Nous ne connaissons pas le scénario des auteurs, le projet ayant été vite annulé. Pourtant, l'intention de Proust de donner dans sa partie une teinte wagnérienne est claire, car il rapprochera encore Engadine et *La Walkyrie* dans la lettre suivante, malgré la contestation de son correspondant¹²¹. Ce sera pourtant la dernière évocation directe de *La Walkyrie* dans les nouvelles de Proust. Le temps de l'imitation est passé, s'ensuit le temps de la recreation.

Dans les nouvelles postérieures à *Croix de Berny*, l'influence du maître de Bayreuth sera plus cryptée et présentée sous la forme d'une réflexion générale sur la musique. « Avant la nuit », texte écrit en décembre 1893 et non repris dans *Les Plaisirs et les Jours*, montre le premier exemple de la métaphore musicale, technique que l'auteur de la *Recherche* utilisera avec une grande maîtrise. On y trouve un effort considérable pour donner à la parole des personnages une dimension musicale. L'héroïne s'efforce sans cesse, et en vain, d'atténuer la dureté de sa confession par sa manière de parler. Au bout de la confession en cinq pages, on aboutit à ce dénouement qui fait penser au finale de *Tristan et Isolde*.

¹¹⁹ *EJ*, p. 264-265. Voir Luzius Keller, *Marcel Proust sur les Alpes*, traduit de l'allemand par Jean Kaempfer, Carouge, Zoé, 2003 pour le contexte de ce séjour alpin.

¹²⁰ *EJ*, p. 265-266.

¹²¹ *EJ*, p. 269.

Elle, d'abord, essayait mes yeux, riait un peu, doucement me consolait comme autrefois avec mille gentillesse. Mais au fond d'elle une immense pitié pour elle-même et pour moi sourdait, jaillissant vers ses yeux – et retomba en larmes brûlantes. Nous pleurions ensemble. Accord d'une triste et large harmonie. Nos pitiés confondues avaient maintenant pour objet quelque chose de plus grand que nous et sur quoi nous pleurions volontairement, librement¹²².

Dans ce texte qui est une réécriture de « Souvenir » (1891), l'association baudelairienne entre la mer et la musique est remplacée par des thèmes wagnériens : l'« immense pitié » partagée, la communion des pleurs, l'accord final symbolisant la délivrance, l'anéantissement du désir et de l'être. Proust donne une description musicale concrète à ce qu'il a voulu exprimer dans « La Mer » (1892) avec un langage théorique. Il développe encore cette technique de la métaphore musicale dans « La Fin de la jalousie » qui date vraisemblablement de 1895, la dernière nouvelle des *Plaisirs et les Jours*.

Tout en s'habillant pour aller dîner, sa pensée était suspendue sans effort au moment où il allait la revoir comme un gymnaste touche déjà le trapèze encore éloigné vers lequel il vole, ou comme une phrase musicale semble atteindre l'accord qui la résoudra et la rapproche de lui, de toute la distance qui l'en sépare, par la force même du désir qui la promet et l'appelle. C'est ainsi qu'Honoré traversait rapidement la vie depuis un an, se hâtant dès le matin vers l'heure de l'après-midi où il la verrait¹²³.

Si le mouvement de la mélodie représente l'élan du désir, la cadence parfaite symbolise la délivrance : la structure harmonique retrace ainsi le drame de la volonté, comme dans la métaphysique schopenhauerienne de la musique¹²⁴. C'est également dans « La Fin de la jalousie » que l'on trouve l'archétype de la petite phrase¹²⁵.

En rentrant chez lui, Honoré se répétait à lui-même : « Ma mère, mon frère, mon pays – il s'arrêta, – oui, mon pays !... mon petit coquillage, mon petit arbre, » et il ne put s'empêcher de rire en prononçant ces mots qu'ils étaient si vite faits à leur usage, ces petits mots qui peuvent sembler vides et qu'ils emplissaient d'un sens infini. Se confiant sans y penser au génie inventif et fécond de leur amour, ils s'étaient vu peu à peu doter par lui d'une langue à eux, comme pour un peuple, d'armes, de jeux et de lois¹²⁶.

¹²² « Avant la nuit », *PJ*, p. 171.

¹²³ « La Fin de la jalousie », *PJ*, p. 147.

¹²⁴ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, chapitre 52. Pour une approche de l'harmonie chez Proust, voir le chapitre 6 (« 6.2.1. Rythme, mélodie et harmonie »).

¹²⁵ Voir Thanh-Vân Ton-That, *Proust avant la Recherche : jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 102-103.

¹²⁶ *PJ*, p. 147.

L'expression « mon pays » circule dans toute la nouvelle pour résumer l'amour des protagonistes et rappeler le souvenir de leur amour perdu. Elle se trouve en quelque sorte à mi-chemin entre le leitmotiv wagnérien de « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves » et la petite phrase d'« Un amour de Swann », avant celle de la sonate de Saint-Saëns dans *Jean Santeuil*. Ainsi, l'inspiration wagnérienne achève son rôle dans l'apprentissage littéraire de Marcel Proust. Dans les nouvelles des *Plaisirs et les Jours*, le jeune écrivain a expérimenté diverses façons d'insérer un élément musical dans la fiction.

1.3.3. Élaboration d'une esthétique idéaliste

À partir de 1893, Proust prépare une licence de philosophie et suit les cours de Gabriel Séailles, où il prend connaissance de l'idéalisme dans la lignée de Schelling et de Schopenhauer. Cette deuxième formation philosophique, qui succède à sa dernière année au lycée Condorcet, est exactement contemporaine de son enthousiasme pour l'œuvre wagnérienne, de sorte qu'elle donne lieu à une réflexion philosophique sur cette dernière.

La récente publication d'un recueil d'inédits par Luc Fraisse a dévoilé un texte qui manifeste une conception idéaliste de la musique. La datation de ce texte à mi-chemin entre fiction et théorie, intitulé « Après la 8^e symphonie de Beethoven¹²⁷ », est difficile à confirmer avec certitude. Si l'on suppose qu'il est écrit après une exécution de la symphonie en question, la rédaction peut remonter au 28 janvier 1894, où l'œuvre a été jouée au concert Colonne¹²⁸.

« Après la 8^e symphonie de Beethoven » se compose de deux fragments qui constituent

¹²⁷ Marcel Proust, *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites*, édition de Luc Fraisse, Paris, Éditions de Fallois, 2019, p. 103-108.

¹²⁸ Pendant les années des *Plaisirs et les Jours*, la 8^e symphonie en fa majeur de Beethoven est jouée au moins sept fois dans les salles de concert parisiennes : les 15 et 19 février 1891 au concert Lamoureux, le 28 janvier 1894 au concert Colonne, les 8 et 15 décembre 1895 au Conservatoire et le 23 février et le 1^{er} mars 1896, encore au concert Lamoureux. L'influence de Schopenhauer, que Fraisse remarque dans la notice, écarte l'hypothèse de 1891. Proust a assisté au concert du 8 décembre 1895 au Conservatoire où l'orchestre a joué, outre la 8^e symphonie de Beethoven, le concerto en la majeur (n° 12, KV 414 ou n° 23, KV 488) de Mozart, avec Saint-Saëns au piano. Or, de ce concert, il laisse un compte rendu célèbre, dans lequel il s'intéresse uniquement au jeu du pianiste (« Camille Saint-Saëns, pianiste », *CSB*, p. 382-384. Voir le chapitre 2, « 2.1. Saint-Saëns, entre classicisme et romantisme »). Il semble improbable que Proust ait écrit ces deux textes si différents après avoir assisté à un seul concert. La teneur du texte nous incline à choisir janvier 1894 plutôt que février-mars 1896 : le thème des yeux lumineux symbolisant l'amour trompeur dans « Après la 8^e symphonie de Beethoven » est également présent dans le poème « Mensonges », écrit entre janvier et avril 1894 et mis en musique par Léon Delafosse (*CSB*, p. 367). Au concert Colonne du 28 janvier 1894, la symphonie de Beethoven est suivie des extraits de *Parsifal* de Wagner.

deux variations sur un thème. Dans le premier fragment, Proust oppose la décevante finitude de l'amour et de la poésie à la réconciliation fantaisiste entre la subjectivité et le monde idéal réalisée par la musique.

Il y a pourtant un royaume de ce monde où Dieu a voulu que la Grâce pût tenir les promesses qu'elle nous faisait, descendît jusqu'à jouer avec notre rêve, et l'élevât jusqu'à le diriger, lui empruntant sa forme et lui donnant sa joie, changeante et non pas insaisissable, mais plutôt grandissante et variée par la possession même, royaume où un regard de notre désir nous rend aussitôt un sourire de la beauté, qui se change dans notre cœur en tendresse et qu'elle nous rend en infini, où l'on goûte sans mouvement le vertige de la vitesse, sans fatigue, l'épuisement de la lutte, sans péril l'ivresse de glisser, de bondir, de voler, où à toute minute la force se proportionne au vouloir, et au désir la volupté, où toutes les choses accourent à tout instant pour servir notre fantaisie et la comblent sans la lasser, où dès qu'un charme [est] senti, mille charmes s'unissent à lui, divers mais qui conspirent, qui saisissent dans notre âme [*sic*], dans un réseau à toute minute plus étroit, plus vaste et plus doux : c'est le royaume de la musique¹²⁹.

Dans le deuxième fragment, ce monde sans déception de la musique reçoit une interprétation philosophique, qui reflète l'influence de la version vulgarisée de la métaphysique schopenhauerienne de la musique. De son caractère invisible et quasi immatériel, Proust tire la conclusion que la musique représente le jeu des pures essences.

Pour goûter la contemplation de ces réalités invisibles qui sont le rêve de notre vie, et que nous n'ayons pas seulement en face des femmes et des hommes, le frisson de leur pressentiment, il faudrait de pures âmes, d'invisibles esprits, des génies qui ont la rapidité de vol sans la matérialité des ailes nous donnant le spectacle de leurs soupirs, de leur élan ou de leur grâce, sans l'incarner dans un corps. [...] Nous connaissons dans ce corps exact, délicieux et subtil, le jeu de ces pures essences. C'est l'âme vêtue de son, ou plutôt la migration de l'âme à travers les sons, c'est la musique¹³⁰.

La première association directe entre la musique wagnérienne et l'esthétique idéaliste chez Proust se trouve, paradoxalement, dans la déception pour une œuvre de Wagner. Le jeune écrivain assiste en novembre 1894 au Concert d'Harcourt pour entendre *Tannhäuser* et sort déçu de cet opéra de la première période du compositeur, d'ailleurs joué en version de concert. Il écrit son impression à Reynaldo Hahn¹³¹ :

¹²⁹ Marcel Proust, *Le Mystérieux Correspondant*, p. 106-107.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹ Nous suivons la datation corrigée par Françoise Leriche dans Marcel Proust, *Lettres. 1879-1922*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche avec le concours de Caroline Szylowicz, Paris, Plon, 2004, p. 122-124. Voir aussi Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 43-45.

Je me suis fort ennuyé à Tannhauser jusqu'au récit. Et malgré les exclamations admiratives de toute la salle cette languissante prière d'Elisabeth m'a laissé glacé. Mais que toute la fin est belle. Je ne suis décidément pas de votre avis sur la phrase « légendaires au lieu d'humaines » si bien d'ailleurs dans la voix et pour le genre de beauté de notre amie. – Plus Wagner est légendaire, plus je le trouve humain et le plus splendide artifice de l'imagination ne m'y semble que le langage symbolique et saisissant de vérités morales¹³².

La critique de Proust porte sur le caractère légendaire de l'opéra wagnérien. À ses yeux, la légende de Tannhäuser est « humaine » et « morale » : autrement dit, elle n'est pas vraiment mythique. Cette opinion est comparable à la pensée de Mallarmé, selon qui, chez le musicien allemand, « tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source¹³³ ». Avec son esprit « strictement imaginatif et abstrait », le poète français rejette la légende qui ne peut atteindre le fondement de la civilisation en raison de sa nature populaire et anecdotique. Proust partage avec Mallarmé cette idée de l'insuffisance de la légende wagnérienne.

Toutefois, son but n'est pas de cibler l'ensemble de l'œuvre wagnérienne, comme l'a fait Mallarmé pour y opposer la littérature, mais de distinguer les deux styles du compositeur pour soutenir la théorie du drame musical illustrée par ses dernières œuvres. Dans une lettre à Suzette Lemaire du même mois, Proust oppose *Tannhäuser* et *Parsifal*, et surtout accentue son désaccord avec le public.

À Tannhauser j'ai remarqué une fois de plus la stupidité des gens. Avec votre grand goût qui – sans prendre aveuglément le contrepied des opinions reçues – sait aussi leur résister quand il le faut – vous trouvez certainement que la Prière d'Elisabeth et même la Romance à l'étoile sont des morceaux très ennuyeux et faibles et qu'au contraire le dernier acte (ou plutôt la fin du dernier acte car je crois que la Romance est déjà le dernier acte) est entièrement admirable. Dès que la Romance a été finie, avant le récit du voyage à Rome, avant la mort d'Elisabeth, avant la joie des pèlerins dont le bâton est refléuri (comparez avec l'Enchantement du Vendredi Saint) Carl Dreyfus et Hippolyte Dreyfus se sont levés avec décision et sont partis¹³⁴.

¹³² Lettre à Reynaldo Hahn, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 381-382).

¹³³ Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 157. Sur la critique mallarméenne de Wagner, voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 168-207 ; Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 192-194 ; Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, p. 193-196.

¹³⁴ Lettre à Suzette Lemaire, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 385).

Proust repousse les airs célèbres de *Tannhäuser* pour favoriser le finale du troisième acte où préfigure précisément le motif de la foi (*Glaubensmotiv*) de *Parsifal*. Si la prédilection pour cette ultime œuvre du compositeur qui perdure toute sa vie s'affirme dès 1894, sa déception pour *Tannhäuser* confirme d'autant plus son adhésion au wagnérisme. Dans la même lettre, il semble admettre jusqu'au mysticisme chrétien de Parsifal, disant que « ce sont là des thèmes essentiellement musicaux, parce qu'ils sont irrationnels¹³⁵ ». Nous retrouvons ici la triade musique-foi-mystère que nous avons analysée dans la lettre à Robert de Montesquiou datée de juin 1893. Mais en novembre 1894, Proust sait donner à son mysticisme wagnérien et symboliste un fondement philosophique, dans la célèbre deuxième lettre à Suzette Lemaire.

Vous m'avez bien mal compris. Je cache d'autant moins mon wagnérisme à Reynaldo qu'il le partage. Le point sur lequel nous sommes en désaccord, c'est que je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) de notre âme, qui commence là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.

Reynaldo au contraire, en considérant la musique comme dans une dépendance perpétuelle de la parole, la conçoit comme le mode d'expression de sentiments particuliers, au besoin de nuances de la conversation. Vous savez qu'une symphonie de Beethoven (ce qui pour moi est non seulement ce qu'il y a de plus beau en musique, mais encore ce qui remplit la plus haute fonction de la musique, puisqu'elle se meut en dehors du particulier, du concret – est aussi profonde et aussi vague que notre sentiment ou notre volonté dans son essence, c'est-à-dire abstraction faite des objets particuliers et extérieurs auxquels elle peut s'attacher) l'ennuie beaucoup. Il est bien trop artiste pour ne pas l'admirer profondément, mais ce n'est pas cela qu'est pour lui la musique et cela au fond, ne l'intéresse pas¹³⁶.

D'un ton passionné, Proust résume la doctrine de l'esthétique schopenhauerienne : la musique comme mode d'expression général et infini, la suprématie de la musique sur le langage humain, l'existence d'un fond mystérieux de l'âme auquel seule la musique a accès. Nous verrons plus loin qu'il n'est pas certain qu'il fût tout à fait fidèle à cette doctrine en fin 1894. Mais ce qui importe à ce stade, c'est qu'il sait écrire sur la musique avec des termes de l'idéalisme esthétique.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Lettre à Suzette Lemaire, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 386-387).

« Un dimanche au Conservatoire »

L'année 1895 s'ouvre avec un grand texte de critique musicale, « Un dimanche au Conservatoire », article publié dans *Le Gaulois* du 14 janvier 1895. Proust y rend compte de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, jouée par l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. On a abondamment commenté ce texte où l'habileté du critique et la sagacité du philosophe sont reliées par l'esprit de l'écrivain¹³⁷. Pourtant, un fait capital n'a jamais été souligné : Proust n'écoute pas le premier mouvement.

Je sortis pour parler à un ami. Le premier morceau commença, on ne me laissa pas rentrer ; je me perdis dans les couloirs et j'arrivai à un endroit d'où, sans rien entendre qu'un murmure confus, j'aperçus quelques rangs de fauteuils. Des « sujets » plongés dans un état proche de l'hypnose, des fumeurs de haschich qui se seraient enivrés de compagnie, tel est le spectacle que m'offrit la partie de la salle sur laquelle étaient tombés mes regards¹³⁸.

L'écrivain relate non pas l'impression de la musique entendue, mais son observation de l'attitude du public. Tout en caricaturant les spectateurs, Proust essaie de décrire la musique à partir de leur expression.

Leurs figures respiraient tour à tour une volupté alanguie et une vivacité presque guerrière. Par moments, la tristesse assombrissait leurs yeux, mais, peu à peu, elles se laissaient aller aux promesses d'une consolation qui les aurait bientôt rassérénées. Puis tous semblèrent écouter avec attention un raisonnement d'une logique inflexible et tout à fois d'un imprévu charmant¹³⁹.

Ce passage peut se lire comme une description du premier mouvement de la symphonie en forme sonate, qui se développe par le contraste de deux thèmes. La dernière phrase surtout résume le caractère de la musique beethovénienne. Cependant, Proust parle de la musique qu'il n'a pas entendue. Cette insincérité pourra être justifiée si le critique saisit dans le public une véritable unanimité : « Un lien incompréhensible mais fort réunissait maintenant toutes ces personnes, tout à l'heure si étrangères les unes aux autres¹⁴⁰. » Alors, le concert devient

¹³⁷ Voir notamment Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, p. 46-55. Leblanc examine ce texte à plusieurs égards : Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 215-216 (l'emploi de la première personne et l'élaboration d'une critique personnelle), 225 (l'emploi des adjectifs dans la description musicale) et 351 (la question de la puissance de la musique beethovenienne).

¹³⁸ « Un dimanche au Conservatoire », *CSB*, p. 368.

¹³⁹ *CSB*, p. 368.

¹⁴⁰ *CSB*, p. 369.

un rituel, au cours duquel les spectateurs sont purifiés puis exaltés au-dessus du monde terrestre par la force métaphysique de la musique. « Tous ils étaient plus beaux ainsi que tout à l'heure, dépouillés pour ainsi dire des circonstances particulières, et assez hors d'eux-mêmes pour sembler loin dans le passé¹⁴¹. » La dissertation philosophique dans la lettre à Suzette Lemaire trouve son application dans cet article.

Proust entre dans la salle après le premier mouvement, mais il s'attarde encore un paragraphe à la description du chef d'orchestre. Faire la caricature des chefs d'orchestre est à la mode à son époque¹⁴² ; les critiques ne se lassaient pas de se moquer de leurs gesticulations, parce qu'il est en principe impossible pour le public d'établir une relation raisonnée entre celles-ci et la musique. Mais aux yeux de Proust, l'allure irrationnelle de la direction orchestrale contribue à la coloration religieuse du concert. Il semble même croire à la communication mystérieuse entre le chef, les musiciens et le public.

Mais chaque signe qu'il faisait avec son bâton et avec sa tête d'où jaillissaient aussitôt ces conséquences innombrables et délicieuses, si notre raison eût été impuissante à la définir d'avance, le plus ardent élan de nos cœurs venait de le réclamer. Anxieux et heureux d'être à chaque seconde mieux compris que de nous-mêmes et plus puissamment réalisés, nous étions à la fois au paroxysme de notre étonnement et au comble de nos vœux¹⁴³.

C'est donc par la main du chef d'orchestre que le « je » écoutant se transforme en « nous ». Le critique participe lui-même au rituel collectif. Il pourra rendre le vrai sens de la musique à condition d'accepter cette soumission, la « fonction » de la musique dépendant de son statut métaphysique. Dans une unanimité sacrée, il est enfin prêt à rendre compte de la musique. Mais sans doute est-il un peu tard : seul l'avant-dernier paragraphe de l'article est consacré à ce qu'il a écouté.

Cependant la musique, comme elle faisait à tous moments l'unité en chacun de nous, y versant tour à tour jusqu'à en chasser tout le reste et à l'emplit tout entier, l'anxiété, l'héroïque ardeur ou la crainte, la réalisait entre nos cœurs. Comme pour pousser un esquif en mer les mille bouches du vent se collent à tous les empiècements de la toile, pourrai-je jamais oublier que j'ai senti tant de cœurs, pendant l'Andante de la Symphonie en ut mineur, gonflés et tendus comme une seule voile, par une immense

¹⁴¹ CSB, p. 369.

¹⁴² Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 275-276. Voir aussi Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 141-142 (*Gil Blas*, 6 avril 1903).

¹⁴³ CSB, p. 370.

espérance ! Comme les Satyres et les Thyades, célébrant la fête de Bacchus, semblent seulement secouer des thyrses ou suspendre leurs lèvres à des grappes ; mais le délire sacré du dieu les gagne, et elles connaissent sans souffrir les peines et, plus douloureuses que les peines, les joies, – ainsi ces deux cents musiciens semblaient tenir de petits violons, brandir des baguettes comme des thyrses et suspendre leurs lèvres à des flûtes comme à des grappes d'où découle la mélodie. Mais une abondante ivresse émanait de ces rites qui, pour être traditionnels, n'en resteront pas moins à jamais incompréhensibles et mystérieux. Maintenant les espérances blessées étaient retombées à terre ; c'était une retraite rapide, en bon ordre, la nuit, par des chemins mal éclairés. Et je déplorais, sans en comprendre, sans en chercher la cause, les adieux que l'orchestre laissait tomber sans ralentir sa marche, avec une gravité virile, après un malheur inconnu, mais certain¹⁴⁴.

Notons que Proust a décrit ses impressions sans écouter le premier mouvement. Cela entraîne plusieurs conséquences qui auraient transformé sa compréhension de l'œuvre. La Cinquième symphonie en ut mineur de Beethoven est composée des quatre mouvements suivants :

I. Allegro con brio	2/4	ut mineur
II. Andante con moto	3/8	la bémol majeur
III. Scherzo. Allegro	3/4	ut mineur
IV. Finale. Allegro - Presto	4/4 - 2/2	ut majeur

Le motif qui constitue le premier thème du premier mouvement (sol-sol-sol-mi bémol, le plus célèbre motif de l'histoire de la symphonie) réapparaît dans chaque mouvement sous diverses formes pour assurer l'unité formelle de l'œuvre. En sautant donc le premier mouvement, Proust entre dans la symphonie sans fil d'Ariane. Cela lui aurait donné au deuxième mouvement le sentiment du début d'une aventure. Dans un monde inconnu, l'auditeur ne sait où il va aller. D'où la métaphore de l'esquif poussé vers la mer.

La structure symétrique de la symphonie est déformée en une structure ternaire qui est moins architecturale mais peut-être plus dramatique. La dualité ut mineur-ut majeur qui traversait toute l'œuvre est perdue, en même temps que la stabilité tonale de l'ensemble que garantissait le ton d'ut. La musique entendue par Proust est d'une structure tonale fluctuante (la bémol majeur - ut mineur - ut majeur), où dominent les tonalités majeures, et celle de do mineur ne possède qu'une valeur épisodique. Elle est décrite dans le texte par l'allégorie de

¹⁴⁴ CSB, p. 370-371.

l'espérance, que l'on attend rarement dans une description de cette symphonie.

Pour résumer, ce que l'écrivain a entendu n'est pas une symphonie et n'est pas en mineur. Cette musique a pourtant sa propre structure. Commenant par le mouvement lent, la musique procède par un élargissement continu et une accélération croissante. *L'andante con moto*, qui commence par le piano dolce joué par les altos et les violoncelles et finit par fortissimo en tutti, est digne de cette métaphore de Proust : « tant de cœurs, [...] gonflés et tendus comme une seule voile, par une immense espérance ». Ensuite vient le scherzo en mineur (« malheur inconnu, mais certain »), suivi d'un finale par *attacca*, qui se termine par une coda extrêmement enthousiaste en presto. L'ensemble devient un immense crescendo dominé par le principe de l'exaltation constante. Le critique du *Gaulois* entend cette musique comme un rite dionysiaque (satires, thyades, thyrses). Pour lui, c'est ce caractère dionysiaque qui excite au maximum le sentiment de l'unanimité dans le public.

« Un dimanche au Conservatoire » substitue à l'architecture symphonique de Beethoven une bacchanale wagnérienne. Cette transformation à l'encontre de l'intention du compositeur favorise l'approche idéaliste, qui fait de cet article une dissertation sur l'esthétique. Aux yeux de l'écrivain, la musique touche le fond de l'âme humaine pour l'élever au-dessus du monde sensible ; elle imite un mouvement général et infini si bien qu'elle unit les âmes ; cette fonction de l'art musical est hors de la portée du langage humain. « Un dimanche au Conservatoire » est le texte de Proust le plus ferveusement wagnéro-schopenhauerien, une sorte de conclusion de tout ce qu'il a écrit sur la musique depuis 1891.

Mais il est aussi le dernier. Pour finir, il faut que nous soulignons l'ambiguïté de ce texte. L'approche idéaliste est appliquée à la musique que l'auteur n'a pas entendue. Elle détermine l'audition a priori et rend inutile une écoute active et attentive. D'ailleurs, Proust parlera rarement de l'unanimité du public. Dans la *Recherche*, l'unanimité ne sera mise en scène qu'à la fin d'« Un amour de Swann », récit à la troisième personne. Prend-il une distance critique vis-à-vis de son personnage, déjà dans « Un dimanche au Conservatoire » ? Ce que nous pouvons affirmer à ce stade, c'est que les années wagnériennes de Marcel Proust ne dépassent pas les premiers mois de 1895.

1.4. Vers la réalité musicale : 1894-1895

1.4.1. Premières contestations à l'esthétique idéaliste

« Famille écoutant la musique » et « Éloge de la mauvaise musique »

L'impasse de l'idéalisme wagnéro-schopenhauerien est, en réalité, pressenti dès 1894. Dans les deux textes des « Regrets, rêveries en couleur du temps », l'ambiguïté que nous avons remarquée dans « Un dimanche au Conservatoire » est plus présente et le statut de la philosophie d'art wagnérienne plus problématique. Nous supposons que l'attitude de Proust vis-à-vis de la pensée schopenhauerienne à cette époque est plus compliquée que ce que l'on voit dans les lettres à Suzette Lemaire sur *Tannhäuser*.

Ces deux pièces, non publiées avant la parution des *Plaisirs et les Jours*, sont difficiles à dater. Nous présumons qu'elles sont vraisemblablement postérieures à l'été 1894. C'est certain pour « Famille écoutant la musique », car un brouillon du texte se trouve au dos d'une lettre envoyée par Reynaldo Hahn, dont Proust a fait la connaissance le 22 mai 1894¹⁴⁵. Quant à « Éloge de la mauvaise musique », le manuscrit contient les mentions de « Chant d'automne » et « La Rose » de Fauré¹⁴⁶ ; or, le goût pour le style avancé du compositeur n'a jamais été attesté avant la lettre à Pierre Lavallée du 30 septembre 1894 où il défend *La Bonne chanson* contre l'opinion des « jeunes musiciens¹⁴⁷ ». Hahn, Fauré, nous verrons que ces noms confirment chez Proust la fin de ses années wagnériennes.

« Famille écoutant la musique » met en scène une famille observée du point de vue d'un étranger qui, comme dans « Un dimanche au Conservatoire », est à l'extérieur et la regarde sans entendre la musique. Si « la voix intarissable d'une jeune femme et d'une jeune fille¹⁴⁸ » jaillissait au Conservatoire, l'âme de la famille s'incarne « dans la voix claire et intarissable d'une jeune fille ou d'une jeune femme¹⁴⁹ ». La réunion a l'allure d'« une invisible messe », dans laquelle la musique fait de la diversité des rêveries des membres de la famille « l'unité véritable des âmes¹⁵⁰ ». La ressemblance des deux textes est encore confirmée par l'effet cathartique de la musique : la famille semble « attendre avec anxiété, écouter avec transport

¹⁴⁵ NAF 16612, f° 147 r° (*PJ*, p. 958).

¹⁴⁶ NAF 16612, f° 166 r° (*PJ*, p. 964). En juin 1894, Proust demande à Pierre Lavallée de venir chanter *La Rose*. Voir *Corr. I*, p. 300.

¹⁴⁷ Lettre à Pierre Lavallée, 30 septembre 1894 (*Corr. I*, p. 338).

¹⁴⁸ « Un dimanche au Conservatoire », *CSB*, p. 368.

¹⁴⁹ « Famille écoutant la musique », *PJ*, p. 108-109.

¹⁵⁰ *PJ*, p. 109.

ou avec terreur¹⁵¹ », comme s'ils écoutaient une symphonie de Beethoven.

Cependant, l'étranger ne participe pas à la communion musicale. L'unanimité du public n'est pas confirmée cette fois-ci ; en revanche, Proust multiplie les points de vue pour observer la réunion à distance. Son caractère religieux se trouve relativisé, chacun maintenant son individualité en réagissant à sa manière au tumulte de la musique.

L'angoisse de la musique est à son comble, ses élans sont brisés par des chutes profondes, suivis d'élans plus désespérés. Son infini lumineux, ses mystérieuses ténèbres, pour le vieillard ce sont les vastes spectacles de la vie et de la mort, pour l'enfant les promesses pressantes de la mer et de la terre, pour l'amoureux, c'est l'infini mystérieux, ce sont les lumineuses ténèbres de l'amour. Le penseur voit sa vie morale se dérouler tout entière ; les chutes de la mélodie défaillante sont ses défaillances et ses chutes, et tout son cœur se relève et s'élance quand la mélodie reprend son vol. Le murmure puissant des harmonies fait tressaillir les profondeurs obscures et riches de son souvenir. L'homme d'action halète dans la mêlée des accords, au galop des vivaces ; il triomphe majestueusement dans les adagios. La femme infidèle elle-même sent sa faute pardonnée, infinisée, sa faute qui avait aussi sa céleste origine dans l'insatisfaction d'un cœur que les joies habituelles n'avaient pas apaisé, qui s'était égaré, mais en cherchant le mystère, et dont maintenant cette musique, pleine comme la voix des cloches, comble les plus vastes aspirations. Le musicien, qui prétend pourtant ne goûter dans la musique qu'un plaisir technique, y éprouve aussi ces émotions significatives, mais enveloppées dans son sentiment de la beauté musicale qui les dérobe à ses propres yeux. Et moi-même enfin, écoutant dans la musique la plus vaste et la plus universelle beauté de la vie et de la mort, de la mer et du ciel, j'y ressens aussi ce que ton charme a de plus particulier et d'unique, ô chère bien-aimée¹⁵².

Parmi ces huit personnages qui sont censés former une « famille », trois ont besoin d'être relevés : le penseur, le musicien et le narrateur. D'abord, le penseur est celui qui est capable de donner une interprétation philosophique à une œuvre musicale. Pour lui, la musique et la vie morale sont les représentations d'une même essence du monde. Pourtant, son attitude n'est pas tout à fait celle d'un philosophe qui s'oublie dans la contemplation, car il associe le mouvement de la musique à ses propres émotions et non pas au drame de la Volonté universelle.

Ensuite, son point de vue est relativisé par celui du musicien, qui considère la musique non pas comme l'expression de l'émotion mais comme une construction technique. Il est capable d'une écoute « esthétique », selon la terminologie d'Eduard Hanslick¹⁵³ : il

¹⁵¹ *PJ*, p. 109.

¹⁵² *PJ*, p. 109-110.

¹⁵³ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, traduction d'Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012, p. 163-179. La

contemple l'œuvre avec un œil savant, pour dépasser l'audition passionnée par un « sentiment de la beauté musicale ». Le concert familial se situe donc dans le contexte du débat Wagner-Hanslick, c'est-à-dire de la contestation de l'esthétique romantique du sentiment. Mais il est aussi important de signaler que le penseur et le musicien cèdent au subjectivisme, ne pouvant pas parfaitement exclure leurs sentiments.

Finalement, le narrateur, lui, refuse de prendre parti. Ni philosophe ni musicien, il se prétend tout simplement un amoureux. Il n'essaie pas de dépasser son sentiment par un outil théorique. Toutefois, c'est lui qui met en scène l'opposition, qui cherche sa place entre les deux figures et qui arrive enfin à placer son propre amour au-delà de ce débat esthétique : c'est un écrivain.

La critique musicale de Proust prend une position plus ambiguë dans « Éloge de la mauvaise musique¹⁵⁴ ». Notons d'abord que ce texte n'est pas un éloge, malgré une certaine affection de l'auteur pour la musique populaire. Elle est mauvaise, à « détester », « de nul prix », « fâcheuse », usée « pour avoir trop servi » et comparée à la « poussière ». Le manuscrit accentue la valeur médiocre de ce genre d'art, en l'opposant aux mélodies de Gabriel Fauré, « dont la valeur esthétique est infinie¹⁵⁵ ». Cette position est plus proche de l'élitisme artistique de la préface des *Plaisirs et les Jours*¹⁵⁶ écrite en juillet 1894, que des critiques du café-concert dans *Le Mensuel* de l'année 1891.

Si la « mauvaise musique » est non méprisable et même « vénérable », c'est uniquement grâce à son « rôle social ». Proust sépare donc l'esthétique et la sociologie de l'art. Or, ce qu'il analyse sous le titre du rôle social est l'effet psychologique produit par la musique sur l'âme humaine. Considéré comme un fait social, le sentiment de l'auditeur ne garantit pas dans ce texte la valeur esthétique d'une œuvre musicale.

Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidentes élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses. Que de « bagues d'or », de « Ah ! reste longtemps endormie », dont les feuillets sont tournés chaque soir en tremblant par des mains justement célèbres, trempés par les plus beaux yeux du monde de larmes dont le maître le plus pur envierait le mélancolique et voluptueux tribut, – confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et

deuxième édition de la traduction française de cet ouvrage est parue en 1893 : il n'est pas certain que Proust l'ait connue.

¹⁵⁴ « Éloge de la mauvaise musique », *PJ*, p. 121-122.

¹⁵⁵ *PJ*, p. 964.

¹⁵⁶ « À mon ami Willie Heath », *PJ*, p. 6 : « Nous formions alors le rêve, presque le projet de vivre de plus en plus l'un avec l'autre, dans un cercle de femmes et d'hommes magnanimes et choisis, assez loin de la bêtise, du vice et de la méchanceté pour nous sentir à l'abri de leurs flèches vulgaires. »

exaltent le rêve, et, en échange du secret ardent qu'on leur confie, donnent l'enivrante illusion de la beauté¹⁵⁷.

L'attitude des auditeurs est en effet proche de celle qui est décrite dans « Famille écoutant la musique ». Il est donc théoriquement possible que cette famille écoutait dans une atmosphère apparemment religieuse quelques romances populaires comme elle aurait écouté la Symphonie en ut mineur de Beethoven. Chacun projette son sentiment dans la mauvaise musique, de sorte qu'elle « garde le secret de milliers de vies ». Sans valeur esthétique, elle est pourtant capable de faire l'unanimité du public.

Cet argument peut se développer en une sérieuse contestation sur l'esthétique wagnéro-schopenhauerienne. Identifier la musique au sentiment qu'elle provoque, ce serait confondre son rôle social et sa valeur esthétique, en supprimant la différence entre Beethoven et la chanson populaire. Si l'on recourt à la force universelle et unificatrice de la musique pour l'expliquer, le jugement esthétique sera perdu. Proust est toujours dans la problématique de la lettre à Darlu de l'année 1888 : le sentiment de l'auditeur ne garantit pas la valeur de l'œuvre. En conclusion, « Éloge de la mauvaise musique » peut se lire comme une parodie, sans doute malgré lui, du discours musical wagnérien.

Dans cette perspective, « Un dimanche au Conservatoire » serait une critique erronée. Son esthétique est relativisée dans « Famille écoutant la musique », puis parodiée dans « Éloge de la mauvaise musique ». Est-ce une autocritique déguisée ou une incohérence non voulue ? Il est difficile de déchiffrer l'intention de Proust. Tout ce que nous pouvons affirmer est que l'année 1894 n'était pas uniquement wagnérienne et que le credo schopenhauerien présenté à Suzette Lemaire n'a jamais été une ferme conviction. À l'âge de vingt-trois ans, la pensée musicale de Proust est en cours d'un développement complexe, laissant ses textes tantôt ambigus, tantôt ironiques, et parfois incohérents.

Les rencontres de 1894

L'année 1894 est aussi caractérisée par la rencontre de plusieurs musiciens de profession. C'est d'abord le pianiste Léon Delafosse (1874-1951), le premier modèle de Morel et de Dechambre, dont l'écrivain fait la connaissance au début 1894 chez le comte de Saussine¹⁵⁸. Compositeur de salon, il nous permet de deviner son style par ses nombreux morceaux pour

¹⁵⁷ « Éloge de la mauvaise musique », *PJ*, p. 122.

¹⁵⁸ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 84-86.

piano et ses mélodies, dont une met en musique les vers de Proust (« Mensonges¹⁵⁹ »).

Puis, c'est Reynaldo Hahn (1874-1947), que Proust rencontre le 22 mai 1894 chez Madeleine Lemaire, où Delafosse joue ses mélodies d'après *Les Chauves-souris* de Robert de Montesquiou. Leur correspondance témoigne, dès le début de leur amitié, d'un dialogue intense sur la musique qui n'était pas sans dissonances. Proust se plaint du jugement sévère de son ami sur *Lohengrin*¹⁶⁰, discute du caractère légendaire de *Tannhäuser*¹⁶¹. Il l'appelle « mon petit critique musical¹⁶² » et essaie de jouer au piano une mélodie de lui (« Cimetière de campagne¹⁶³ »).

Dans la lettre à Suzette Lemaire que nous avons déjà évoquée, l'écrivain oppose sa théorie au tempérament de Hahn. Proust fait la preuve de sa sagacité d'artiste en s'abstenant de réclamer la suprématie de la théorie. Au contraire, il se prétend « ignorant » et exprime « une admiration trop profonde » pour le « tempérament de musicien littéraire » de son ami¹⁶⁴. Il est conscient qu'une théorie générale sur la musique ne peut pas remplacer le savoir ou le savoir-faire musical. C'est là le fruit important du dialogue avec Reynaldo Hahn. « Ce n'est pas d'ailleurs, écrit-il, fécond d'avoir des discussions si générales¹⁶⁵ ». Désormais, la critique musicale doit partir d'une autre chose que la généralité philosophique, c'est-à-dire d'une réalité musicale qui associerait mieux l'expérience de l'auditeur et l'œuvre en soi.

Édouard Risler (1873-1929), le plus grand pianiste que Proust a connu en personne de sa génération¹⁶⁶. D'origine alsacienne, il étudie non seulement au Conservatoire de Paris, mais aussi avec les maîtres allemands comme Karl Klindworth et Eugen d'Albert, grands élèves de Liszt. Cette double formation caractérisera son jeu pianistique. Son nom apparaît dans la correspondance dès septembre 1893, ce qui ne signifie pas qu'ils se soient rencontrés¹⁶⁷. Leur amitié commence grâce à Reynaldo Hahn, camarade du pianiste au Conservatoire. En mai 1895, Risler donne la première de « Portraits de peintres », musique de Hahn d'après les

¹⁵⁹ CSB, p. 367. La partition de cette mélodie est reproduite dans Marcel Proust, *Poèmes*, p. 169-171.

¹⁶⁰ Lettre à Reynaldo Hahn, le 16 septembre 1894 (*Corr. I*, p. 325).

¹⁶¹ Lettre à Reynaldo Hahn, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 382).

¹⁶² Lettre à Reynaldo Hahn, le 3 janvier 1895 (*Corr. I*, p. 357).

¹⁶³ Lettre à Reynaldo Hahn, vers 1895 (*Corr. I*, p. 395).

¹⁶⁴ Lettre à Suzette Lemaire, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 387-388).

¹⁶⁵ *Corr. I*, p. 387. C'est plutôt l'opinion de Hahn. Sur sa méfiance vis-à-vis de l'approche philosophique de la musique, voir Luc Fraisse, « "Comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît", Marcel Proust et Reynaldo Hahn », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Actes Sud / Palazetto Bru Zane, 2015, p. 105-106.

¹⁶⁶ Sur Risler, voir Jean-Michel Nectoux, « Reynaldo Hahn et Édouard Risler », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Proust et ses amis*, Gallimard, 2010.

¹⁶⁷ Lettre à Pierre Lavallée, septembre 1893 (*Corr. I*, p. 232).

poèmes de Proust, et parle avec ce dernier de leur ami commun¹⁶⁸. L'année suivante, il est répétiteur-accompagnateur au festival de Bayreuth. Au début du xx^e siècle, il réalise une transcription pour piano de *Till l'Espiegle* de Richard Strauss. Grand spécialiste de Beethoven, il joue en 1905 l'intégrale de ses sonates pour piano à la Salle Pleyel. En résumé, Risler est un grand représentant de la tradition romantique allemande en France. C'est lui qui est le pianiste de référence de Proust pendant toute sa vie¹⁶⁹. Il donnera un récital lors d'une soirée organisée par l'écrivain au Ritz en juillet 1907. Entre la tradition maternelle et l'engouement pour les derniers quatuors de Beethoven, l'art de Risler reste une influence à ne pas oublier.

Enfin, le plus grand musicien dont Proust fait la connaissance à cette période est sans aucun doute Gabriel Fauré (1845-1924)¹⁷⁰. Il exprime en 1894 son admiration pour le compositeur dans les deux textes que nous avons évoqués, la lettre à Pierre Lavallée du 30 septembre et le manuscrit d'« Éloge de la mauvaise musique ». Le nom du musicien figure dans un fragment de cette époque intitulé « La conscience de l'aimer », qui fait partie du recueil d'inédits récemment publié : « Le soir en rêvant, promener mes doigts dans ses fourrures peuplait ma solitude d'autant de campagnes gracieuses et tristes que si j'eusse joué alors des mélodies de Fauré¹⁷¹. » Il rencontre le compositeur en 1895 chez Mme Louis Stern et parle longuement avec lui de Reynaldo Hahn¹⁷². En 1897, il lui envoie une lettre pleine d'enthousiasme¹⁷³.

L'intérêt de Proust pour l'œuvre de Fauré porte notamment sur ses mélodies. Il apprécie *La Bonne chanson* (op. 61, paroles de Verlaine), « Chant d'automne » (op. 5, no. 1, Baudelaire), « La Rose » (op. 51, no. 4, Leconte de Lisle¹⁷⁴) et « Le Parfum impérisable » (op. 76, no. 1, Leconte de Lisle¹⁷⁵) ; par contre, il trouve « Au cimetière » (op. 51, no 2, Richepin) « vraiment affreux » et « Après un rêve » (op. 7, no. 1, Bussine) « bien nul », puis

¹⁶⁸ Lettre à Reynaldo Hahn, mai-juin 1895 (*Corr. I*, p. 395).

¹⁶⁹ Nectoux remarque que le goût musical de Proust est plus proche de celui de Risler que de celui de Hahn. Jean-Michel Nectoux, « Reynaldo Hahn et Édouard Risler », p. 135-136.

¹⁷⁰ Voir Jean-Michel Nectoux, « Proust et Fauré », *BMP*, n° 21, 1971, p. 1102-1120 ; Antoine Compagnon, « Fauré et l'unité retrouvée », *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 53-63 ; Anne Penesco, « Proust et Fauré », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 189-210.

¹⁷¹ Marcel Proust, *Le Mystérieux Correspondant*, p. 115-116.

¹⁷² Lettre à Reynaldo Hahn, vers 1895 (*Corr. I*, p. 373).

¹⁷³ Lettre à Gabriel Fauré, 1897 (*Corr. II*, p. 162).

¹⁷⁴ Proust écrit dans le manuscrit d'« Éloge de la mauvaise musique » : « La musique française n'a pas donné de mélodie plus enchanteresse et plus sincère que le *Chant d'automne* de M. Fauré ou que sa *Rose* » (*PJ*, p. 964).

¹⁷⁵ Reynaldo Hahn partageait l'admiration pour cette mélodie à laquelle il consacre en 1913 une longue analyse, dans laquelle il la définit comme « l'une des plus belles mélodies de M. Fauré ». Reynaldo Hahn, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957, p. 57-65.

écrit que « Les Présents » (op. 46, no. 1) lui « avait moins plu¹⁷⁶ ». Antoine Compagnon distingue « ce Fauré des salons » et « un autre Fauré, celui des œuvres nouvelles » pour rapprocher la place équivoque de Proust et de Fauré dans l'histoire de la modernité¹⁷⁷. Qu'est-ce que cette nouveauté que Proust aurait trouvée chez Fauré au milieu des années 1890 ? Si l'on met à part « Chant d'automne » dont Proust affectionnait surtout les paroles, on peut dire que *La Bonne chanson*, « La Rose » et « Le Parfum impérissable » représentent au mieux le style avancé de Fauré des années 1880-1890. Nous y remarquons d'abord la construction de la phrase musicale par la combinaison des motifs qui brouille la stabilité rythmique, puis l'utilisation fréquente du mode lydien (donc de la quarte augmentée) et la modulation par enharmonie qui donne une structure tonale fluide et continue. Notons que ce sont les innovations wagnériennes représentées par excellence dans *Tristan et Isolde*. En somme, Fauré est pour Proust un exemple qui a su intégrer l'influence de Wagner pour aller au-delà. « Au cimetière » et « Après un rêve » peuvent appartenir au vieux monde romantique devenu insupportable pour un jeune étudiant fin de siècle ; mais les chefs-d'œuvre de Fauré étaient la première véritable musique postwagnérienne que Proust a connue. Delafosse, Hahn, Risler, Fauré : ses années wagnériennes s'achèvent ainsi avec ces musiciens qui, sans être révolutionnaires, cherchaient une nouvelle voie pour la musique française après Wagner.

1.4.2. « Portraits de musiciens », laboratoire de la pensée musicale

Ces poèmes, écrits en été 1895, ont été longtemps négligés pour leur faible qualité poétique ; les réhabiliter serait hors la portée de notre étude. Pourtant, nous tenons à reconnaître l'originalité de ces textes en tant que mise en mots de la musique. Les critiques ont tâché de les placer dans une certaine tradition symboliste inaugurée par « Les Phares » et qui s'affirme par le triomphe du wagnérisme¹⁷⁸. Notre objectif est au contraire de trouver les différences, qui démarqueraient Proust des poètes de la génération symboliste.

Le choix des compositeurs – Chopin, Gluck, Schumann et Mozart – reflète le goût de Reynaldo Hahn¹⁷⁹. « Mozart » peut être lu comme un hommage déguisé à celui-ci : l'union

¹⁷⁶ Lettre à Pierre Lavallée, vers le 30 septembre 1894 (*Corr. I*, p. 338).

¹⁷⁷ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 53-56.

¹⁷⁸ Voir Thanh-Vân Ton-That, *Proust avant la Recherche*, p. 50-52 ; Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 377-379.

¹⁷⁹ *PJ*, édition de Thierry Laget, p. 330-331. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), musicien peu présent dans

du Nord et du Sud, qui y définit l'art de Mozart (« Italienne aux bras d'un Prince de Bavière¹⁸⁰ »), est justement un trait de son caractère décrit dans « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet » (« les sonorités tudesques du nom de Hahn et la désinence méridionale de son prénom Reynaldo¹⁸¹ »). Il serait donc légitime de considérer cette série de poèmes, avec « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet », comme le fruit du dialogue entre les deux amis. De plus, Proust avait l'intention de dédier « Chopin » à Risler – probablement pour le remercier de la première de « Portraits de peintres ». Les quatre poèmes de « Portraits de musiciens » naissent de la société des musiciens.

La première caractéristique de la mise en poésie proustienne de la musique est l'exclusion de tout propos général sur la musique. Le mot « musique » n'apparaît pas dans les quatre poèmes de « Portraits de musiciens », ce qui est exceptionnel à l'époque. À titre d'exemple, les quatre poèmes successifs sur la musique dans *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat suivent un ordre déductif¹⁸² : la musique en général (« La Musique ») – un instrument (« Le Piano ») – un genre (« Marches funèbres ») – un compositeur (« Chopin »). Rollinat s'intéresse donc à la force de la musique qui s'incarne dans un musicien ou une œuvre particulière. Ou encore les deux poèmes d'Anna de Noailles, intitulés « La Musique¹⁸³ », qui expriment une pareille pensée dans un ordre inverse. Dans « En écoutant Schumann », la poétesse décrit d'abord la musique du compositeur par les images pastorales, puis elle relève les sentiments qu'elle fait naître et enfin élargit sa méditation en insistant sur la puissance de la musique, qui ne se limite pas à l'œuvre de Schumann :

– Ô musique, par qui les cœurs, les corps gémissent,
Musique ! intuition du plaisir, des supplices,
Anges qui contenez dans vos chants oppressés
La somme des regards de tous les angoissés,

la *Recherche*, est un compositeur de référence chez Hahn. Son apport à l'histoire de la musique est, selon ce dernier, l'innovation de la déclamation dramatique qui a rendu un « accent réaliste » au « drame intérieur ». Reynaldo Hahn, *Du chant*, p. 106-107. Aussi Proust écrit-il sur l'art de Gluck : « Mais l'artiste allemand – qu'elle eût rêvé de Cnide ! – / Plus grave et plus profond sculpta sans mignardise / Les amants et les dieux que tu vois sur la frise : Hercule a son bûcher dans les jardins d'Armide ! » (« Portraits de peintres et de musiciens », *PJ*, p. 83). Leblanc remarque que le nom du compositeur est lié au débat de l'époque sur le wagnérisme. Cécile Leblanc, « Schrift und Musik in Prousts *Les plaisirs et les jours* », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012, p. 36.

¹⁸⁰ *PJ*, p. 84.

¹⁸¹ *PJ*, p. 64.

¹⁸² Maurice Rollinat, *Œuvres, II. Les Névroses*, édition de Régis Miannay, Paris, Lettres modernes Minard, 1972, p. 67-73.

¹⁸³ Anna de Noailles, *Œuvre poétique complète*, édition de Thanh-Vân Ton-That, Paris, Éditions du Sandre, 2013, t. I, p. 240 et t. III, p. 400-401.

Vous êtes le vaisseau dansant dans la tempête¹⁸⁴ !

Proust, lui aussi, recourait à des propos généralistes sur la musique dans ses marines baudelairiennes des années 1891-1892. En 1895, il est fidèle à la leçon de Reynaldo Hahn sur la réalité musicale. Il s'efforce de rendre claire l'individualité de chaque compositeur, en prenant soin de ne pas l'imputer à une quelconque métaphysique de la musique.

La deuxième caractéristique est la disparition du moi auditeur. Un autre mot qui n'apparaît jamais dans les 79 vers de « Portraits de musiciens », c'est « je ». Ce « je » figure dans les quatre poèmes musicaux de Rollinat et même se fait pianiste dans « La Musique » et « Le Piano ». Anna de Noailles met en scène le moi écoutant d'une manière plus dramatique. Dans « La Musique de Chopin », la poétesse se promène dans un jardin automnal, rentre dans la maison et entend « Un prélude houleux et grave de Chopin¹⁸⁵ ». La suppression de « je » vise à l'objectivité du portrait proustien. Chez Noailles, la musique vient s'ajouter à une atmosphère déjà établie. Fût-elle si chopinesque que ses sentiments exprimés n'étaient provoqués que par la musique de Chopin ? Il est difficile de l'affirmer. Au contraire, le « Chopin » de Proust décrit les sentiments que le compositeur aurait imprégnés dans son œuvre ; il s'agit là encore de rendre compte de l'individualité de l'artiste.

Troisièmement, Proust ne cherche pas à imiter l'effet de la musique. La prosodie verlainienne qui domine « La Musique » de Rollinat ne l'intéresse pas. De la même façon, « Portraits de musiciens » mentionne rarement l'instrument de musique : le clavecin dans « Gluck » et la « Flûte enchantée » dans « Mozart ». Cela fait contraste avec « Hommage à Wagner », huit sonnets des huit poètes symbolistes publiés dans *La Revue wagnérienne* en janvier 1886. Mallarmé évoque les trompettes, Teodor de Wyzewa le cuivre, Verlaine le chœur d'enfants et Stuart Merrill met en scène tout un orchestre, comme c'est aussi le cas dans « La Musique » d'Anna de Noailles¹⁸⁶. Le piano est omniprésent chez Rollinat. Proust, lui, s'efforce de transposer la musique en images visuelles. Nous connaissons ici l'influence des « Phares » de Baudelaire, qui est surtout présente dans « Schumann » :

Du vieux jardin dont l'amitié t'a bien reçu,
Entends garçons et nids qui sifflent dans les haies,
Amoureux las de tant d'étapes et de plaies,

¹⁸⁴ *Ibid.*, t. II, p. 81.

¹⁸⁵ *Ibid.*, t. II, p. 75.

¹⁸⁶ « – Les cymbales, les voix, les trompettes, les flûtes, / Faites monter dans l'air les beaux déchirements. » *Ibid.*, t. I, p. 240.

Schumann, soldat songeur que la guerre a déçu¹⁸⁷.

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats¹⁸⁸ ;

Ces quatrains sont de véritables portraits. « Gluck » présente aussi le compositeur sous une forme de tableau (« Il est debout, auguste temple du courage, / Sur les ruines du petit temple à l'Amour¹⁸⁹ »). Faire un portrait, c'est aussi une stratégie pour donner à son poème l'allure d'une critique objective.

Quatrièmement, Proust ne donne pas le programme d'une œuvre, bien qu'il cite abondamment les titres des œuvres et les noms des personnages dans « Gluck », « Schumann » et « Mozart »¹⁹⁰. Ces éléments forment un tableau et non un récit. Dans « Hommage à Wagner » de *La Revue wagnérienne*, Verlaine a résumé l'histoire de Parsifal et Wyzewa a inventé le programme de *Siegfried-Idyll*. En revanche, Proust s'intéresse seulement à la musique. Nous sommes loin du Proust de 1893 qui introduisait dans ses nouvelles le drame de Wagner.

Quant à la perspective critique, Proust montre un goût assez classique par rapport à ces contemporains. La présence de Gluck et de Mozart en est déjà une preuve. Mais surtout une lecture détaillée de « Chopin » montrera mieux l'essence du néoclassicisme postwagnérien de Proust, qui même anticipe en partie *Notes sur Chopin* de Gide.

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,
Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur ;
De ton chagrin alors ta joie est la complice :
L'ardeur du tourbillon accroît la soif des pleurs.
De la lune et des eaux pale et doux camarade,
Prince du désespoir ou grand seigneur trahi,
Tu t'exaltes encore, plus beau d'être pali,

¹⁸⁷ *PJ*, p. 83.

¹⁸⁸ Charles Baudelaire, « Les Phares », *Œuvres complètes*, t. 1, p. 13-14.

¹⁸⁹ *PJ*, p. 83.

¹⁹⁰ *PJ*, édition de Thierry Laget, p. 332.

Du soleil inondant ta chambre de malade
Qui pleure à lui sourire et souffre de le voir...
Sourire du regret et larmes de l'Espoir¹⁹¹ !

Dans ce poème que Jean-Michel Nectoux juge « très fin-de-siècle¹⁹² », Proust représente le Chopin des nocturnes par les images de la lune et de l'eau formant une atmosphère symboliste. Pourtant, il faut noter que le poème de Proust est le moins décadent des poèmes sur Chopin à l'époque. « La Musique de Chopin » de Noailles, « Chopin » de Rollinat et « Chopin » d'Émile Nelligan sont tous les trois dominés par une image de Chopin extrêmement pessimiste. C'est la musique du soupir, du gémissement et de la douleur. Parmi les œuvres du compositeur, Rollinat cite les mazurkas, les « sombres sonates », les scherzos et les polonaises.

Proust semble plus conscient qu'eux de la dualité de Chopin, lorsqu'il met en scène des papillons sur la mer. D'emblée, nous sommes loin de l'atmosphère funèbre des trois autres poètes. « Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots » : la « mer de soupir » est donc non seulement traversée horizontalement, elle est aussi dépassée verticalement par un élan de liberté. « Jouant » et « dansant », ce sont avec exactement les mêmes mots que Nietzsche décrit la musique de Chopin : « Jouant et dansant dans ces chaînes comme l'esprit le plus libre et le plus gracieux¹⁹³ ». L'artiste ne demeure pas dans sa tristesse mais s'envole là-haut dans la lumière¹⁹⁴.

La tristesse mêlée de joie est un motif essentiel de ce poème. L'association des éléments contradictoires se multiplie si bien qu'elle se développe en un principe structurant du poème. Douleur et oubli, chagrin et joie, sourire et larme, regret et espoir, tous ces termes binaires forment un système d'opposition, qui donne au poème une structure bien serrée à l'instar de Baudelaire.

Dans la deuxième moitié du poème, l'image des papillons est remplacée par celle d'un prince malade. C'est éminemment fin de siècle, mais il ne faut pas sous-estimer l'aspect aristocratique de l'art chopinien qui ne se laisse jamais aller à l'effusion vulgaire ou à la violence démesurée. La noblesse et la maladie constituent donc la dualité du musicien

¹⁹¹ *PJ*, p. 82.

¹⁹² Jean-Michel Nectoux, « Chopin ou le temps retrouvé », in Jean-Jacques Eigeldinger (dir.), *Frédéric Chopin. Interprétations*, Genève, Droz, 2005, p. 178.

¹⁹³ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, traduction de Robert Rovini, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, t. II, Paris, Gallimard, 1968, p. 223.

¹⁹⁴ Voir André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 45-46. Sur la dualité de Chopin vu par Proust, voir le chapitre 7 (« 7.2.2. Construction de l'histoire »).

polonais. Nietzsche connaissait aussi le caractère aristocratique de Chopin, sa « liberté princière » et son « élégance princière de convention¹⁹⁵ ». Proust est bien plus proche de cette nouvelle compréhension de Chopin que les interprétations trop sentimentales des artistes fin de siècle.

Pour finir, Proust cherche une forme adéquate pour mieux caractériser le compositeur. « Chopin » est une variation du sonnet, tandis que les autres morceaux de « Portraits de musiciens » se composent de quatrains. C'est une autre façon d'incarner dans le poème la concision baudelairienne de l'œuvre de Chopin. Par contre, l'écrivain fait de « Schumann » un véritable carnaval schumannesque. Ce poème est presque un montage des titres des œuvres, où défilent sans cesse les images et les personnages comme dans les recueils pour piano dans la jeunesse du compositeur¹⁹⁶. Ainsi, « Portraits de musiciens » sert à Proust de laboratoire, où il cherche une nouvelle manière d'écrire la musique sans l'aide conceptuelle de la métaphysique wagnéro-schopenhauerienne.

« Portraits de musiciens » met fin à la formation musicale des années des *Plaisirs et les Jours*. Proust aborde l'écriture de la musique par le biais de la poésie symboliste, puis assimile l'influence du wagnérisme, enfin trouve sa façon originale de mettre en mots la musique. Cependant, cette formation n'a pas été parfaitement achevée. D'abord, le wagnérisme, strictement parlant, n'est pas dépassé. L'ambiguïté restant, la question est suspendue au lieu d'être théoriquement résolue. Ensuite, la façon d'écrire la musique n'a pas trouvé sa place dans l'écriture de la fiction. Il a écrit des critiques, des poèmes, mais pas une nouvelle musicale réussie. Cette question de genre littéraire sera explorée dans *Jean Santeuil*. Toutefois, la période où Proust était le plus ferveusement mélomane est passée avec la parution des *Plaisirs et les Jours* : après « Portrait de musiciens » où il cherchait à écrire la musique sans l'imiter, cet art ne sera plus le modèle de sa création littéraire.

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, p. 223.

¹⁹⁶ Notamment les *Davidsbündlertänze*, op. 6 (1838) et *Carnaval*, op. 9 (1837).

Chapitre 2. Entre esthétique et critique : 1895-1907

Les Plaisirs et les Jours paraît en librairie le 12 juin 1896. Environ neuf mois auparavant, pendant des vacances en Bretagne, Proust avait commencé son premier roman, qui s'appellera plus tard *Jean Santeuil*. Ayant obtenu sa licence en mars 1895, il n'est plus étudiant en philosophie. Il publie de plus en plus dans des périodiques de diverses natures, tels que *Le Gaulois*, *La Revue hebdomadaire*, *La Vie contemporaine*, *Le Temps* et *La Revue blanche*¹⁹⁷. Dès lors s'ouvre pour lui une nouvelle ère de sa vie d'écrivain.

Le présent chapitre porte sur la période qui s'étend de ce moment-là jusqu'à 1907, année où il commence la rédaction de ce qui deviendra son chef-d'œuvre. Au cours de cette douzaine d'années, consacrées d'abord à un projet romanesque abandonné, puis à la traduction d'ouvrages de John Ruskin, il ne cessera de continuer sa recherche d'une esthétique originale, non plus dictée par un dogme philosophique, mais pas encore concrétisée par une création romanesque. Plus attiré par l'art visuel, Proust s'intéresse moins à la musique. C'est pourquoi nous n'arriverons pas à reconstituer avec précision une esthétique musicale caractérisant l'ensemble de cette période.

Toutefois, si l'esthétique musicale ne jouit plus d'une place privilégiée dans l'esthétique générale de Proust, celui-ci continuera de développer ses compétences de critique musical. Par diverses formes d'écriture, il réalisera des portraits de musiciens, décrira leur jeu et présentera ses opinions sur de grandes œuvres. Ainsi, la période 1895-1907 se caractérise par une division entre l'esthétique générale et la critique musicale. Nous étudierons d'abord les écrits critiques de cette période charnière entre 1895-1896, puis les thèmes musicaux de *Jean Santeuil*. Enfin, nous analyserons les articles ruskiniens ou mondains publiés au début du XX^e siècle.

¹⁹⁷ Pour une liste exhaustive des articles de Proust publiés dans la presse, voir Yuri Cerqueira dos Anjos, *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 319-323.

2.1. Saint-Saëns : entre classicisme et romantisme

L'année 1895, qui a commencé avec « Un dimanche au Conservatoire » (publié le 14 janvier dans *Le Gaulois*), se termine par deux autres articles de critique musicale. Le 8 décembre, Proust assiste au concert de Saint-Saëns au Conservatoire, où le compositeur tient la partie de piano dans un concerto de Mozart. Le lendemain, il écrit un compte rendu du concert qui restera inédit de son vivant¹⁹⁸. Le 14 décembre, cette fois, *Le Gaulois* publie un article de Proust sur *Frédégonde* d'Ernest Guiraud et Saint-Saëns, sous le titre « Figures parisiennes. Camille Saint-Saëns¹⁹⁹ ».

Ces articles étonnent par leur classicisme déclaré qui marque une rupture avec l'esthétique d'« Un dimanche au Conservatoire ». Il n'existe aucun document qui explique en détail ce revirement. D'ailleurs, dans sa maturité, Proust affirmera plusieurs fois qu'il n'aime pas Saint-Saëns²⁰⁰. Cela a intrigué les critiques. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Françoise Leriche, en évoquant le wagnérisme de Proust, refuse d'« accorder le moindre crédit aux articles louangeurs qu'il écrivit en décembre 1895²⁰¹ ». Jean-Yves Tadié voit sous l'éloge une certaine réserve : selon lui, Proust n'a pas reconnu l'originalité du compositeur²⁰². Laetitia Le Guay-Brancovan doute de la sincérité de ces articles et les considère comme des « exercices de style » ou des « articles plein d'afféterie²⁰³ ». Cécile Leblanc, en revanche, affirme l'enthousiasme de Proust pour le musicien et appelle même l'année 1895 l'« année Saint-Saëns²⁰⁴ », mais son jugement s'appuie plus sur une enquête biographique que sur une analyse textuelle. Quant aux articles en question, Leblanc montre la compétence de Proust en matière de critique musicale²⁰⁵, ce qui ne réfute pourtant pas les lectures nuancées des autres chercheurs. On ne saurait exclure dans ces articles l'intention de flatter Saint-Saëns ou

¹⁹⁸ « Camille Saint-Saëns, pianiste », *CSB*, p. 382-384.

¹⁹⁹ *CSB*, p. 385-386. Proust envoie son article au musicien, dont il a fait la connaissance en fin août 1895, à Dieppe, chez Madeleine Lemaire. Voir la lettre à Camille Saint-Saëns, le 14 décembre 1895 (*Corr. II*, p. 493-494).

²⁰⁰ Proust écrit sur le modèle de la « petite phrase » : « la phrase charmante mais enfin médiocre d'une *Sonate pour piano et violon* de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas » (Lettre à Jacques de Lacretelle, le 20 avril 1918, *Corr. XVII*, p. 193). « À propos de Saint-Saëns je dois dire que jamais un musicien ne m'a autant emmerdé » (Lettre à Jean Cocteau, le 19 juin 1919, *Corr. XVIII*, p. 267).

²⁰¹ Françoise Leriche, « Saint-Saëns (Camille) [1835-1921] », *DMP*, p. 903.

²⁰² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. 1, p. 407.

²⁰³ Laetitia Le Guay-Brancovan, « Marcel Proust et Camille Saint-Saëns, l'histoire trompeuse d'un désaveu », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 138.

²⁰⁴ Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », *BIP*, n° 46, 2016, p. 121 et 150.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 131-134.

Reynaldo Hahn, qui admirait ce dernier. Cependant, il n'est pas impossible que Proust ait eu une réelle affection pour le célèbre compositeur, car, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, son enthousiasme pour l'art wagnérien ne dépasse pas l'année 1895. Nous pouvons donc légitimement considérer les articles de décembre 1895 comme l'ouverture d'une nouvelle période de la pensée musicale de Proust. Que l'admiration de Proust pour Saint-Saëns soit affectée ou non, quel était son enjeu esthétique ?

« Camille Saint-Saëns, pianiste » fait contraste à tous égards avec « Un dimanche au Conservatoire ». D'abord, le critique n'accorde plus de crédit au public. S'il a remplacé au début 1895 une partie de l'analyse musicale par la description de l'auditoire, il souligne, cette fois, l'incompétence des spectateurs à comprendre la vraie beauté. Leur émotion ne représente plus le contenu de l'œuvre.

Saint-Saëns a tenu hier au Conservatoire la partie de piano dans le *Concerto* de Mozart. À la sortie, on voyait beaucoup de gens déçus et qui, ne connaissant pas la raison de leur déception, l'attribuaient à des causes diverses : il a joué trop sec, il avait mal choisi son morceau. Or, voici la raison : c'est que c'était vraiment beau. La vraie beauté est en effet la seule chose qui ne puisse répondre à l'attente d'une imagination romanesque²⁰⁶.

Pour une véritable compréhension de la musique, il faut que l'exécutant et l'auditeur soient tous les deux fidèles à l'œuvre elle-même. Le critique ne se croit plus capable de rendre compte d'une œuvre musicale sans l'avoir écoutée en intégralité, comme le critique d'autrefois qui était sorti pendant le premier mouvement de la symphonie de Beethoven. La qualité de l'exécution doit être évaluée sur la base de la connaissance de l'œuvre que possède le critique. L'interprétation n'est plus l'expression héroïque de soi, comme c'était le cas pour le chef d'orchestre d'« Un dimanche au Conservatoire ». C'est dans ce contexte que Proust mentionne l'unité de la beauté et de la vérité²⁰⁷. Rendre la beauté de la musique, c'est dévoiler la vérité de l'œuvre : pour cela, l'exécution doit être impersonnelle.

C'est à cette pureté, à cette transparence qu'est arrivé le jeu de Saint-Saëns. On ne voit pas le *Concerto* de Mozart à travers un vitrail ou une rampe, mais comme à travers l'air qui nous sépare de notre table ou de notre ami, si pur que nous ne le remarquons même pas²⁰⁸.

²⁰⁶ CSB, p. 382.

²⁰⁷ « Mais la beauté s'étant à l'origine des âges unie à la vérité par une amitié éternelle n'a point à sa disposition tous ces charmes » (CSB, p. 382-383).

²⁰⁸ CSB, p. 384. L'idéal de l'exécution impersonnelle exprimé dans ce passage marque la naissance d'une

En prolongeant ce principe classiciste, Proust suggère que la transparence de l'interprétation ne peut être réalisée que par la pureté du style. Toute sonorité excessive, toute modification de la partition, tout geste inutile doivent être épurés afin d'atteindre la simplicité. Il définit le style de Saint-Saëns en disant ce qu'il n'est pas.

Il n'y avait dans le jeu de Saint-Saëns ni pianissimo où il semble qu'on va défaillir s'ils se prolongent et [qu'un] forte réconfortant vient juste à point interrompre, pas de ces accords qui rendus en plusieurs fois vous chatouillent en un instant du haut en bas des nerfs, aucun de ces fortissimo qui vous cassent bras et jambes comme un bain de vagues, de ces ondulations du corps du pianiste, de ces hochements de tête, de ces frémissements de mèches qui mêlent à la pureté de la musique la sensualité de la danse, parlent à l'imagination de l'écouteuse, à sa badauderie, à ses sens, et lui donnent, avec un élément de plaisir et une raison d'enthousiasme, le cadre de ses souvenirs et la matière de ses récits. Saint-Saëns n'avait rien de cela dans [son] jeu. Mais c'était un jeu royal²⁰⁹.

Dans cette perspective, la vérité d'une œuvre musicale est une vérité purement spirituelle. Tout plaisir sensuel est condamné d'une perspective platonicienne. Après avoir opposé « la vraie beauté » à « une imagination romanesque », Proust oppose « la pureté de la musique » à « la sensualité de la danse ». L'écoute d'un véritable critique musical selon lui est une contemplation sereine, qui seule est à même de saisir ce qui est au-delà de la matérialité de l'œuvre²¹⁰.

Enfin, ce qui est sans doute le plus problématique, c'est que le critique reconnaît dans le jeu pianistique de Saint-Saëns – qu'il considère d'ailleurs comme « une petite chose, un amusement, un rien » – toutes les qualités qui font la grandeur du compositeur.

Ainsi au moment où Saint-Saëns assis, comme les enfants qui sont au Conservatoire, devant un concerto de Mozart, le jouait avec simplicité, il n'y avait pas une seule des belles inspirations de la *Symphonie en ut mineur*, pas un des tristes accents d'*Henri VIII*, pas un des beaux chœurs de *Samson et Dalila*, pas une des inventives transcriptions de Bach qui ne fussent là, entourant le musicien d'un chœur aussi imposant que le chœur des Muses, souriant au génie qu'elles entretenaient comme un

conception de l'œuvre musicale que nous qualifierons, dans le chapitre 5, de « platoniste » (« 5.1.1. Platonisme musical dans "Un amour de Swann" »).

²⁰⁹ CSB, p. 383. Voir Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche ?* », p. 133 pour le contexte historique de « style pur » de Saint-Saëns pianiste, que l'on retrouve dans l'interprétation de Fauré par Charlus dans *Sodome et Gomorrhe*.

²¹⁰ Cette idée rapproche Proust pour la première fois du formalisme de Hanslick. Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, traduction d'Alexandre Lissner, Paris, Hermann, p. 163-179.

feu sacré dans son âme et répandant dans la nôtre le charme, l'enthousiasme et le respect²¹¹.

Si nous donnons quelque crédit à ce passage malgré son caractère flatteur, nous pouvons en dégager une importante conclusion : la qualité de l'exécutant n'est autre que la qualité du compositeur. Ni la virtuosité de l'exécutant ni l'individualité stylistique du compositeur ne s'imposent l'une au détriment de l'autre. Autrement dit, la simplicité de Saint-Saëns pianiste n'est qu'un aspect de son classicisme en tant que compositeur, chez qui l'on reconnaît sans difficulté l'influence de Mozart. Pour ce musicien éminemment « français », l'interprétation et la création appartiennent à un seul et même domaine : la science de la musique.

En résumé, la beauté est une vérité ; l'œuvre musicale est une réalité spirituelle ; l'audition est une contemplation ; l'exécution et la composition sont une science. Selon l'esthétique de « Camille Saint-Saëns, pianiste », l'art est une connaissance. Ce texte est évidemment un éloge au classicisme à la française, mais nous y retrouvons toujours un point commun avec l'esthétique schopenhauerienne, détachée de sa version wagnérienne (Rappelons-nous que le philosophe admirait Rossini). Ainsi le jeune écrivain, fervent wagnérien à peine deux ans auparavant, arrive-t-il à priser un grand adversaire français du wagnérisme, en remplaçant celui-ci par une forme de platonisme esthétique.

Le style classique et la science musicale de Saint-Saëns se trouvent mieux expliqués dans « Figures parisiennes. Camille Saint-Saëns », article publié dans *Le Gaulois*. Il est d'abord présenté comme un artiste objectiviste, la beauté de son style servant à « cacher » sa sensibilité, au lieu de l'exprimer :

Génie inspiré de la musique, doué d'une sensibilité profonde – vous n'avez, sans parler de la lyre et la harpe, qu'à parcourir *Ascanio*, cette lyre, ou *Samson et Dalila*, cette harpe, – il se plaît, comme un Gustave Flaubert, comme un Anatole France à la cacher sous sa richesse, sous sa science de grand écrivain musical²¹².

Saint-Saëns est donc un maître de l'écriture musicale, qui est, avec aisance et précision, capable de s'approprier le langage musical des anciens. Le rapprochement avec Flaubert n'est pas tout à fait adéquat : si le perfectionnisme de l'écrivain assurait sa modernité, la « science » du compositeur vient surtout de la maîtrise de la tradition.

²¹¹ CSB, p. 384.

²¹² CSB, p. 385. Proust rapproche Saint-Saëns de Victor Hugo et de Leconte de Lisle dans *Jean Santeuil*. Voir JS, p. 662.

Il sait rajeunir une formule en l'employant dans sa vieille acception, et prendre, pour ainsi dire, chaque phrase musicale, dans son sens étymologique. Il emprunte leurs grâces à Beethoven et à Bach, ou plutôt, comme dans une de ses plus belles transcriptions, prête à Bach des grâces qui n'étaient pas à lui²¹³.

Proust cependant ne s'en tient pas à voir en Saint-Saëns un habile imitateur. Au contraire, la science de l'écriture musicale constitue l'originalité de Saint-Saëns, car aux yeux de Proust, s'appropriier le langage musical d'un autre compositeur et imiter sa musique sont deux choses différentes. Bien que le classant parmi les traditionalistes, il réclame la modernité du musicien. Se référer aux anciens, c'est « faire octroyer ainsi par l'archaïsme ses lettres de noblesse à la modernité ; donner peu à peu à un lieu commun la valeur d'une imagination originale par la propriété savante, singulière, sublime, de l'expression, faire d'un archaïsme un trait d'esprit, une idée générale, le résumé d'une civilisation²¹⁴ ». Ainsi, Saint-Saëns s'établit comme modèle de la réconciliation entre anciens et modernes, tradition et innovation, savoir et génie.

Le propos n'est pas très convaincant. Proust semble exagérer en parlant de « modernité », d'« imagination originale » ou d'« idée générale ». Il serait plus pertinent de lire dans cet article, comme Jean-Yves Tadié, une réserve cachée plutôt qu'un enthousiasme affiché²¹⁵. Au moins, il est impossible de dissiper tout soupçon de snobisme, particulièrement présent dans les derniers paragraphes des deux articles. Sans doute Proust voulait-il peindre un classique : ce qu'il représente n'est qu'un traditionaliste.

Quelques années plus tard, Claude Debussy utilisera les mêmes notions que Proust pour attaquer Saint-Saëns. Le traditionalisme de ce dernier devient insupportable pour le compositeur cadet, justement à cause de sa grande science. « M. Saint-Saëns est l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier²¹⁶ », dit Monsieur Croche : il est donc le plus grand obstacle pour la musique de l'avenir. Aux yeux de Debussy, l'écriture, dans laquelle Saint-Saëns excelle, ne sert qu'à multiplier des complications inutiles et à cacher la pauvreté de la sensibilité du musicien²¹⁷. L'expression de Proust, « sa science²¹⁷ de grand écrivain musical », résume ainsi paradoxalement la critique debussyste de Saint-Saëns.

²¹³ CSB, p. 385.

²¹⁴ CSB, p. 385-386.

²¹⁵ « Saint-Saëns, merveilleux artisan, homme de grande culture, n'est pas plus original qu'Anatole France » (Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. 1, p. 407).

²¹⁶ Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 57 (*La Revue blanche*, 15 novembre 1901).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 229-230.

Si Debussy rejette Saint-Saëns catégoriquement, la position de Proust est ambiguë. Certes, s'approprier le langage de l'autre n'est pas une qualité à négliger pour ce virtuose de pastiches. Par le rapprochement avec Flaubert et France, on ne saurait renier une certaine adhésion de Proust à l'esthétique de Saint-Saëns. Il est toutefois difficile d'affirmer que Proust est parfaitement convaincu de sa propre analyse. Comme l'a montré Cécile Leblanc, c'est peut-être l'influence de Reynaldo Hahn qui a nourri les articles sur Saint-Saëns²¹⁸. Après tout, l'auteur de la *Recherche* ne fera pas sienne l'objectivité artistique, qu'elle soit de Flaubert, de France ou de Saint-Saëns.

Toutefois, si Proust écrivain mondain n'est pas tout à fait sincère dans ses critiques de presse, il s'applique à développer sa problématique en tant que théoricien de l'art. Comment renouer avec le classicisme, tout en gardant une conviction philosophique profondément romantique ? Au cours des années 1890, il s'efforce d'établir Robert de Montesquiou, ce prince des décadents, comme un auteur classique²¹⁹. Problématique éphémère, car l'auteur de *Jean Santeuil* montre déjà sa méfiance envers l'esprit classique²²⁰. Cette aspiration pour le classicisme était néanmoins une étape indispensable pour sortir de l'âge des *Plaisirs et les Jours*. En effet, Proust l'avait exprimé en juillet 1894 dans sa préface du recueil :

Toutes ne sont que la vaine écume d'une vie agitée, mais qui maintenant se calme.
Puisse-t-elle être un jour assez limpide pour que les Muses daignent s'y mirer et qu'on
voie courir à la surface le reflet de leurs sourires et de leurs danses²²¹.

La nouvelle orientation esthétique de Proust est amplement développée dans les deux essais rédigés quelques semaines avant le concert de Saint-Saëns au Conservatoire : « Chardin et Rembrandt » et « Contre l'obscurité²²² ». Ce sont les véritables sources théoriques de ses articles de critique musicale : l'écrivain réutilise, par exemple, une phrase

²¹⁸ Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », p. 121-122 et 130.

²¹⁹ Voir *CSB*, p. 405-409 ; Marion Schmid, « Proust et Robert de Montesquiou : décadence, classicisme, originalité », in Nigel Harkness et Marion Schmid (dir.), *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts. Essays in Memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 65-79.

²²⁰ Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur de petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 17-25.

²²¹ *PJ*, p. 7-8.

²²² « Chardin et Rembrandt » n'est pas publié du vivant de l'auteur ; « Contre l'obscurité » est paru dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896. Cependant, selon une lettre à Pierre Mainguet, directeur de *La Revue hebdomadaire*, les deux essais ont été écrits quasiment simultanément, fin novembre 1895. Voir *Corr. I*, p. 444-446. Luc Fraisse souligne le « lien logique sous-jacent » entre ces deux textes et y remarque une influence commune de Gabriel Séailles. Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 902-903.

de « Contre l'obscurité » pour expliquer le langage musical de Saint-Saëns²²³.

Dans « Chardin et Rembrandt », Proust met en scène un jeune homme qui, las de la banalité quotidienne, se rend au Louvre. Il analyse sa redécouverte du quotidien grâce aux natures mortes de Jean-Siméon Chardin. Ce qui fait la grandeur de celui-ci selon le critique, c'est d'abord son regard. Proust commence ainsi son propos théorique :

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. Le plaisir que vous donne sa peinture d'une chambre où l'on coud, d'un office, d'une cuisine, d'un buffet, c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé, le plaisir que lui donnait la vue d'un buffet, d'une cuisine, d'un office, d'une chambre où l'on coud. Ils sont si inséparables l'un de l'autre que, s'il n'a pas pu s'en tenir au premier et qu'il a voulu se donner et donner aux autres le second, vous ne pourrez pas vous en tenir au second et vous reviendrez forcément au premier. Vous l'éprouviez déjà inconsciemment, ce plaisir que donne le spectacle de la vie humble et de la nature morte, sans cela il ne se serait [pas] levé dans votre cœur, quand Chardin avec son langage impératif et brillant est venu l'appeler. Votre conscience était trop inerte pour descendre jusqu'à lui. Il a dû attendre que Chardin vînt le prendre en vous pour l'élever jusqu'à elle²²⁴.

En résumé, la beauté de la peinture est celle du spectacle perçu par l'artiste ; elle n'est autre que la beauté de la chose, reconnaissable par tout le monde. L'apport du peintre n'est que de faire remarquer la beauté qui est déjà là, pour nous stimuler, nous qui avons la même faculté de connaissance que lui. « Vous serez un Chardin, continue Proust, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous redeviendrez lui-même²²⁵. » L'art est ici conçu comme une connaissance, par laquelle les choses retrouvent leur vie : le jeune homme se sauvera ainsi de l'ennui du quotidien.

Anne Henry a justement remarqué le caractère schopenhauerien de cette esthétique. Grâce à l'art, l'homme « s'élève jusqu'à une contemplation désintéressée du monde²²⁶ », achevant ainsi le « dépassement de soi²²⁷ ». La contemplation est aussi à l'origine de la création artistique. Chaque chose est belle, « étant l'expression de l'Idée²²⁸ » : l'art tire donc sa beauté de la contemplation de l'Idée. L'art étant sa représentation, son but est la

²²³ « Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception » (« Contre l'obscurité », *CSB*, p. 393) ; « Il sait rajeunir une formule en l'employant dans sa vieille acception, et prendre, pour ainsi dire, chaque phrase musicale, dans son sens étymologique » (« Figures parisiennes. Camille Saint-Saëns », *CSB*, p. 385).

²²⁴ « Chardin et Rembrandt », *CSB*, p. 373-374.

²²⁵ *CSB*, p. 374.

²²⁶ Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, p. 70.

²²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²²⁸ *Ibid.*, p. 72.

connaissance. Comme le philosophe allemand, Proust laisse peu de place à l'imagination²²⁹. L'influence de Schopenhauer constitue ainsi le point de départ de « Chardin et Rembrandt ». Cependant, il ne s'agit que du premier quart du texte. L'essai de Proust n'est pas l'expression du système entier du philosophe, comme nous le verrons ultérieurement.

Après une courte dissertation théorique, Proust entreprend une longue description des tableaux de Chardin, qui occupe environ la moitié du texte. Il s'efforce de rendre compte de l'effet des œuvres picturales sur son jeune spectateur. Cependant, dans ses descriptions extrêmement soignées, c'est en effet le texte de Proust lui-même qui prend le relais des tableaux et réclame son effet. Ces pages sont un véritable exercice de style artistique qui évoque les Goncourt, où, strictement parlant, la description du tableau ne se distingue pas de celle des objets. La littérature, en prenant la peinture comme modèle (dans les deux sens du mot : modèle à décrire et modèle à suivre) est à même d'apporter une nouvelle lumière au monde extérieur pour éveiller notre conscience vers la réalité.

Il en est de même dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, où les chapitres sur les beaux-arts sont suivis de chapitres sur la littérature. Proust cependant ne suit pas le philosophe jusqu'à l'apothéose de la musique, qui couronne le dernier chapitre de l'ouvrage de Schopenhauer²³⁰. Avant de passer à Rembrandt, il reprend sa réflexion sur le rapport entre l'art et la réalité, au lieu de se laisser aller à un élan métaphysique.

Nous avons appris de Chardin qu'une poire est aussi vivante qu'une femme, qu'une poterie vulgaire est aussi belle qu'une pierre précieuse. Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit. Il nous avait fait sortir d'un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affaiblie d'une convention ou d'un faux goût, mais libre, forte, universelle : en nous ouvrant le monde réel, c'est sur la mer de beauté qu'il nous entraîne²³¹.

En sortant « d'un faux idéal » pour renouer avec la réalité, l'art se réconcilie avec la vie quotidienne. C'est exactement le contraire d'« Un dimanche au Conservatoire » où la musique réalisait un dépassement éphémère du quotidien. Le public paraissait plus beau en écoutant la musique, non pas que le critique le regardait d'une façon désintéressée mais parce

²²⁹ Voir Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction d'Auguste Burdeau, édition revue par Richard Roos, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 238-250 (chapitre 36).

²³⁰ La partie sur l'art du *Monde comme volonté et comme représentation* se compose comme suit : l'architecture (chapitre 43), l'art visuel (chapitres de 44 à 48), la littérature (chapitres de 49 à 51) et la musique (chapitre 52).

²³¹ CSB, p. 380.

qu'ils étaient tous ensemble, critique et public, transportés par la musique²³². Exaltation fragile car celle du critique est détruite dès qu'il entend une parole quotidienne (« Voulez-vous des bonbons²³³ ? »). L'art et la vie se trouvent ainsi séparés. « Mais bientôt la vie nous reprit²³⁴ », constate le critique musical avec mélancolie.

Ce critique d'« Un dimanche au Conservatoire », n'est-il pas le jeune homme ennuyé de « Chardin et Rembrandt » ? Du point de vue de ce dernier article, la musique ne ferait qu'aggraver l'écart entre la beauté et la réalité, entre l'art et la vie quotidienne. N'est-elle pas ce « faux idéal », qui nous empêche de « retrouver partout la beauté » ? Ce texte n'est-il pas un essai d'autocritique d'un wagnérien repent, qui va bientôt reprendre la critique musicale avec un éloge hâtif de Saint-Saëns ?

Il y a dans ce texte une réception partielle du système schopenhauerien. L'esthétique de la contemplation est approuvée mais la métaphysique de la musique se voit rejetée. Si la tâche de l'art est de faire redécouvrir la réalité du monde extérieur, la musique ne se placera plus au sommet de la hiérarchie des arts. En comparant « Chardin et Rembrandt » avec « Un dimanche au Conservatoire », nous nous proposons de voir dans l'esprit de Proust une concurrence entre la musique et la peinture pour le statut de modèle de la littérature. Si une grande partie des *Plaisirs et les Jours* est écrite sous l'influence de la métaphysique de la musique, son auteur choisit la peinture pour sa réflexion théorique.

Cette nouvelle orientation esthétique s'affirme encore dans « Contre l'obscurité » par une rupture avec l'école symboliste²³⁵. Dans cet article qui marque « une date capitale²³⁶ » pour la formation esthétique de Proust, ce qui attire notre attention est la redéfinition de la musicalité du langage littéraire. L'obscurité de la poésie contemporaine fustigée par Proust tient en partie à cette volonté de réclamer l'autonomie du langage poétique et de le révolutionner à l'instar de la musique. Cette tendance obscurcissante atteint son apogée sous l'exaltation wagnérienne, par exemple, dans le *Traité du verbe* (1886) de René Ghil²³⁷. Proust y oppose une autre conception de la musicalité littéraire, en fait ancienne, celle de Lamartine et de Chateaubriand.

²³² « Un dimanche au Conservatoire », CSB, p. 369.

²³³ CSB, p. 371.

²³⁴ CSB, p. 372.

²³⁵ Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, p. 55-65 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. I, p. 437-441 ; Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, p. 40-44 ; Bertrand Marchal, « Proust et Mallarmé », *BIP*, n° 40, 2010, p. 57-59 ; Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 902-906 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, p. 62-71.

²³⁶ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. I, p. 438.

²³⁷ Pour une étude exhaustive sur ce sujet, voir Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 91-159.

Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale²³⁸.

Bertrand Marchal a remarqué avec justesse le caractère romantique de ce passage²³⁹. La pensée sur la musicalité du texte littéraire retourne à son origine, à un stade avant Wagner et avant le symbolisme. Reniement précipité, régression naïve : plus tard dans *Du côté de chez Swann*, Proust attribuera cette musique littéraire à la mère du héros lisant George Sand, auteur vis-à-vis duquel le narrateur adulte prendra une certaine distance critique²⁴⁰. Le créateur de Vinteuil arrivera à revaloriser la musique dans la littérature d'une autre manière. Mais pour le moment, il faut admettre que ce romantisme, sans doute attardé, est le point de départ du Proust romancier. Les évocations de la musique dans *Jean Santeuil* naîtront de cet horizon.

²³⁸ CSB, p. 393.

²³⁹ Bertrand Marchal, « Proust et Mallarmé », p. 59.

²⁴⁰ CS, I, p. 42.

2.2. La musique dans *Jean Santeuil*

Une place réduite pour la musique dans l'esthétique générale, un goût musical classique, un retour à la poétique du romantisme pré-wagnérien, l'influence de Schopenhauer subsistant mais déformée, telle semble être l'orientation esthétique de Proust qui se lance à une nouvelle aventure littéraire, *Jean Santeuil*²⁴¹. Nous comptons dans ce roman de jeunesse huit noms de compositeurs (Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Franck, Saint-Saëns et Chabrier) et huit personnages fictifs qui exercent le métier de musicien. Ces chiffres, quoique peu importants par rapport aux *Plaisirs et les Jours* ou à la *Recherche*, montrent que la musique n'est pas un thème à négliger dans cette œuvre inachevée. Nous y trouvons surtout une vision romantique du monde qui privilégie la musique, plusieurs avatars de Reynaldo Hahn et l'archétype de la célèbre petite phrase de Vinteuil.

Ce qui caractérise le mieux la singularité de *Jean Santeuil* en ce qui concerne la musique, c'est l'absence spectaculaire de Wagner. Son nom n'y apparaît qu'une seule fois. *L'Anneau du Nibelung* n'est jamais évoqué, ni la première parisienne de *La Walkyrie* en 1893, malgré le caractère autobiographique du roman. Seuls *Lohengrin* (2 fois) et *Tristan et Isolde* (1 fois) sont mentionnés. Un jour, Jean, le héros, écoute un chœur de *Lohengrin* chanté et joué au piano par son ami Poitiers : ce n'est pas une initiation à la grande musique de Wagner. L'impression qu'il reçoit de cette musique n'est pas discernable de celle qui est produite par une imitation d'Yvette Guilbert, chanteuse de café-concert²⁴².

Bayreuth apparaît trois fois, fonctionnant comme métonymie du nom du compositeur. Haut lieu du pèlerinage mondain, c'est un endroit contaminé par le snobisme, comme ironisait le narrateur de « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet²⁴³ ». Visiter Bayreuth ne signifie pas une culture wagnérienne, c'est plutôt le contraire²⁴⁴. Wagner dans *Jean Santeuil*

²⁴¹ L'étude récente de Cécile Leblanc montre l'importance de la chronique musicale dans ce roman inachevé. Cécile Leblanc, « "Comme un profil dessiné" : aspects et enjeux de la chronique musicale dans *Jean Santeuil* », *Roman 20-50*, n° 67, 2019, p. 11-26.

²⁴² Le propos du narrateur étant de démontrer le talent de Poitiers, le répertoire est indifférent. « Certes s'il avait pu amener sa mère ou Réveillon à goûter, pour la partager avec lui, la sensation la plus extraordinaire qu'il avait ressentie, ce n'aurait pas été en leur lisant tel livre, en leur faisant connaître tel homme supérieur, mais en leur faisant entendre Poitiers dans un chœur de *Lohengrin* ou dans l'imitation d'Yvette Guilbert » (*JS*, p. 566).

²⁴³ *PJ*, p. 63.

²⁴⁴ « Comme chaque femme, [non] d'un genre d'esprit mais d'une certaine sorte de monde, non pas bien douée mais bien élevée, va au concert Lamoureux plusieurs fois dans l'année, et à Bayreuth plusieurs fois dans sa vie, sans avoir plus besoin pour cela d'être musicienne qu'elle n'a besoin pour aller tous les dimanches à la messe d'être religieuse, ainsi avec une certaine fortune ou plutôt dans un certain milieu, qui comprend lui-même une infinité de milieux différents, on a son appartement artistique, qu'il soit Renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire ou anglais » (*JS*, p. 435).

n'est qu'un signe mondain, que le jeune romancier semble éviter de traiter de face. Évoqué sept fois au total, il est encore l'un des compositeurs les plus présents avec Saint-Saëns et Mozart ; néanmoins, si les représentations de *Frédégonde* et de *Don Giovanni* donnent lieu à des épisodes à part, les mentions de Wagner sont toutes passagères.

Dans *Les Plaisirs et les Jours* et *À la recherche du temps perdu*, l'importance de Wagner tient à la pensée esthétique qu'il représentait aux yeux des contemporains de Proust, fonctionnant comme intermédiaire entre littérature et musique. Par suite de l'absence du compositeur, il n'existe pas dans *Jean Santeuil* de culture musicale du futur écrivain. Jean n'est pas musicien²⁴⁵ : aucune audition ne lui inspire une pensée esthétique ni une création littéraire. Autrement dit, ce roman d'apprentissage n'a pas de place pour une véritable formation musicale. Par ce fait, nous supposons que Proust a eu quelques difficultés à achever ou à situer les épisodes musicaux, souvent interrompus et restés isolés. Nous ne pourrions pas construire une narration qui englobe tous les thèmes musicaux de *Jean Santeuil* : nous nous contenterons d'analyser leurs différents aspects qui nourriront, une dizaine d'années plus tard, les manuscrits d'*À la recherche du temps perdu*.

2.2.1. La nature musicale des choses

Dans *Jean Santeuil*, la nature est à l'origine de l'expérience musicale du héros, comme elle est la source de toute inspiration poétique²⁴⁶. À Illiers, le petit Jean a l'occasion de découvrir la musicalité sous-jacente de divers phénomènes sonores. Proust développe cet épisode avec une ampleur considérable, en le faisant le plus long fragment du roman concernant la musique²⁴⁷. Il y décrit une journée d'été où les Santeuil se reposent dans la salle à manger après le repas. Comme dans un tableau, chacun est plongé dans sa rêverie, assis ou étendu à sa place. Un jeune homme joue « une mélodie enchanteresse²⁴⁸ » au piano. Cependant, à la différence de la « Famille écoutant la musique » dans *Les Plaisirs et les Jours*, la musique n'ébranle pas la torpeur de cette famille. Une seule personne se concentre sur le

²⁴⁵ JS, p. 464.

²⁴⁶ Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974, p. 152-153 ; Thanh-Vân Ton-That, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », *BMP*, n° 46, 1996, p. 127-130 ; Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust, Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 113-125.

²⁴⁷ « Farniente après le repas », JS, p. 286-295.

²⁴⁸ JS, p. 288.

pianiste, se laissant emporter par la courbe de la mélodie. Le tableau familial reste statique malgré le charme musical. Bientôt la famille replonge dans le silence, dans lequel surgit un autre type de musique, celle de l'eau bouillonnant dans la cafetière.

Cet appareil était en verre, de sorte qu'on voyait l'eau former les bouillons, la vapeur mêlée à l'essence du café mettre sur les parois une vapeur noirâtre, et l'eau s'élevant traverser un filtre et retomber dans l'autre tube d'où elle était recueillie. M. Abert entendait l'eau bouillir, et cette musique, moins savante que telle chevauchée qui stimule des digestions plus distinguées, mais exprimant parfaitement le bien-être qu'éprouvait M. Abert, et annonçant très clairement le moment prochain où le café fumant allait accroître ce bien-être d'une sensation exquise de chaleur, de goût sucré et vif et de parfum délicat, lui suffisait absolument²⁴⁹.

La musicalité de cette curiosité sonore provient, d'une part, de la régularité du bruit et d'autre part, de sa structure temporelle qui correspond à l'état d'esprit de celui qui fait du café. Le bien-être de M. Abert s'accroît au fur et à mesure du développement du phénomène sonore, comme celui de l'auditeur écoutant le jeune pianiste dans les pages précédentes. Cependant, il s'agit encore d'une métaphore. L'écrivain ne paraît nullement avoir l'intention de réclamer une véritable musicalité pour l'eau qui bouillonne. D'ailleurs, l'enfant Jean n'est pas sensible à ce bonheur musical de M. Abert. Il monte dans sa chambre pour se coucher. C'est là que l'on trouve la vraie musique de la nature selon le narrateur du roman : le bourdonnement des mouches²⁵⁰.

Des chants plus célestes sont la musique divine des jours chauds, au-dehors, sous le ciel bleu et éblouissant, à l'ombre des arbres, où les oiseaux chantent dans le chœur, pour toute la nef. Mais les plus humbles mouches font à elles toutes seules, peut-être avec quelques coups de marteau entendus de la rue grâce au silence et prenant de ce grand silence des jours chauds une harmonie spéciale – peut-être pas harmonie au sens strictement musical du mot, mais pourtant harmonie avec tout le reste – les humbles mouches font à elles seules, disais-je, la musique de chambre de ces mêmes jours extrêmement chauds, ayant aussi leur poésie spéciale, rafraîchie, obscurcie par les persiennes tirées et silencieuse derrière [les] fenêtres closes, dans l'atmosphère de laquelle ne vivent que des fauteuils de bois et de velours, une couche de toile dans un lit de bois, où les seules fleurs sont les fleurs innumérablement monotones du papier, le bureau d'acajou, où l'eau fraîche ne coule pas en sources sur la mousse, mais gorge un pot à eau dans une bruyante cuvette, et où il fait bien bon, pendant que le couvreur

²⁴⁹ *JS*, p. 290-291.

²⁵⁰ Thème repris dans *CS*, I, p. 82. Si l'épisode de cette « musique de chambre des mouches » est isolé dans « Combray », il fait partie d'un développement téléologique dans *Jean Santeuil*. Ce que l'on retrouve dans la *Recherche* est donc un résidu d'une pensée abandonnée.

frappe dans la rue, dormir un peu la tête contre son oreiller. Ces jours chauds ont une autre poésie que dehors dans les bois, poésie qui n'est pas non plus sans douceur, moins riche que celle des bois à cette heure, mais plus humaine et d'un repos plus profond peut-être, et méritent par là d'avoir aussi leur musique à eux²⁵¹.

Cette fois, ce n'est pas la qualité sonore ou la structure interne du bruit qui constitue la musicalité du phénomène, mais c'est son rapport avec la nature, censée être chargée d'une musique symbolique et universelle. Pour se faire « harmonie avec tout le reste », le bourdonnement des mouches exige « ce grand silence des jours chauds », où il tire sa propre musicalité. Le bruit appartient à cette musique de pleine nature, mais en même temps il se trouve isolé dans la chambre de l'enfant. Rendu distinct, réduit à l'échelle humaine, il devient musique en incarnant la musicalité profonde « des bois » du dehors.

À partir de là, la musique ne se contente pas d'être métaphorique car le bourdonnement des mouches remplit une fonction importante de la musique dans *Jean Santeuil* : il déclenche la mémoire involontaire. Un jour d'été à Paris, Jean, devenu adulte et croyant « que sa poésie était à jamais perdue pour lui », entend « soudain une vibration sonore près de lui » et, grâce à « ces innocentes musiciennes », revoit « tout d'un coup les beaux jours d'Illiers, les pommiers en fleurs dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang²⁵² ». Comme s'il goûtait la madeleine trempée dans le thé, tout cela, « ville et jardins²⁵³ », sort du bourdonnement des mouches.

D'ailleurs, la musique naturelle remplit mieux la fonction évocatrice du souvenir que la musique d'art.

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. Car le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire. Mais combien ces musiques naturelles qui ne contiennent pas comme les musiques d'art un sentiment indépendant du temps où elles furent entendues, n'ayant rien d'autre à exprimer, gardent plus vivement pour nous le charme même de l'heure, de la saison ou du pays où nous les avons entendues. Et ce charme n'est pas seulement ici, comme pour la musique humaine, dans notre mémoire, il est vraiment dans ces musiques naturelles²⁵⁴.

C'est à ce titre que le narrateur réclame une sorte de supériorité de la musique naturelle.

²⁵¹ JS, p. 293.

²⁵² JS, p. 293.

²⁵³ CS, I, p. 47.

²⁵⁴ JS, p. 294.

Pure de toute expression subjective du musicien, elle est plus proche de l'origine naturelle de la musique, donc plus efficace à nous évoquer le souvenir.

Mais ces humbles musiques naturelles ont un rapport profond, une harmonie cachée avec la saison où elles ont été entendues. On peut dire qu'elles sont nées de [son] essence et participent tout simplement à [son] charme. Nées d'elle, cris d'adieu de l'hirondelle, de ses premiers froids, ou bourdonnement des mouches, de sa chaleur, c'est bien naturellement que ces musiciennes nous parlent d'elle puisque c'est elle-même qui nous parle dans leurs chansons. Il n'y a pas besoin de notre amie pour chanter la mélodie de Schumann²⁵⁵.

Tout au long du texte, le développement systématique assure le caractère philosophique de cet épisode. La musique du piano s'éclipse pour laisser apparaître la musicalité des choses. Entre la musique métaphorique de l'eau et la musique symbolique et « divine » des bois, s'installe « la musique de chambre » des mouches. Disposant d'une réalité sonore individuelle et remplissant une fonction essentielle de la musique, cette musique naturelle, d'origine métaphorique, parvient enfin à réclamer le statut de la véritable musique.

Par ce processus, Proust établit la nature comme l'origine de toute musique car elle est déjà chargée d'une musique potentielle. Dans un sens symbolique, la nature est musicale, et même la musique d'art doit y prendre sa source. C'est une vision romantique du monde, que nous avons relevée dans « Contre l'obscurité ». Elle se développe dans *Jean Santeuil* en une conception pythagoricienne de la musique naturelle. Si nous comparons cet épisode à sa version antérieure²⁵⁶, nous pouvons constater l'effort de Proust pour développer le récit d'une façon systématique de sorte qu'il démontre la primauté de la nature.

La relation entre la musicalité des choses et la mémoire involontaire se retrouve dans d'autres épisodes, notamment dans ceux qui se déroulent au bord de la mer, lieu privilégié de la musique naturelle pour Proust depuis 1891. Dans un fragment isolé, Jean se trouve au bord de la mer du Nord, où regardant les flots, il se souvient de la Manche.

Mais dans cette plage de la Baltique qu'il ne connaissait pas, ces flots qu'il connaissait prenaient à toutes ces choses étrangères et qui ne le connaissaient pas parce qu'il ne les avait jamais vues, l'air de ne pas le reconnaître, et le pays étranger sur lequel s'assombrissait ce ciel inconnu donnait à la voix bien connue de ces petits flots dont la figure enfantine, le mouvement léger, les gestes harmonieux et rythmés étaient restés les mêmes que quand il les voyait sur la Manche, donnaient au sable même l'air de lui

²⁵⁵ JS, p. 295.

²⁵⁶ JS, p. 1003-1004.

dire : « Nous ne vous connaissons pas²⁵⁷. »

Les flots, métaphorisés ici par des termes musicaux, permettent au héros de retrouver le souvenir en représentant ce qui est perpétuel dans la nature. La musicalité des choses est donc identifiée à cette essence de la nature qui déclenche chez l'homme la mystérieuse opération de réminiscence. Le narrateur conclut que la nature oriente l'écrivain vers la vérité qu'il devrait tâcher de saisir, vérité de son propre souvenir qu'il ne peut pas connaître par lui-même. « La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule²⁵⁸. »

Dans un autre épisode qui se passe par un soir d'orage à Réveillon, Jean écoute avec fascination le « bruit délicieux du vent²⁵⁹ ». Proust n'emploie pas de métaphore musicale, mais le phénomène sonore a tous les attributs de la musique naturelle.

Ainsi Jean écoutait le vent, s'exaltant de sa force, et enchanté de sa douceur si poétique en effet, car elle est toute pure d'éléments étrangers, elle semble sans cause, elle ne peut faire penser à rien d'humain, à aucune action. Aussi, lui que la moindre conversation, le moindre roulement de voitures, le moindre air de musique, le plus petit pas, le plus léger froissement du rideau empêchaient de dormir ou réveillaient, comme il avait bien dormi la nuit précédente quand la tempête s'était levée, bercé par ce bruit que n'accompagnait l'idée d'aucune cause, qui ne marchait pas à terre, qui ne venait pas du toit, qui était partout à la fois, qui battait le pays, qui enveloppait tout le château²⁶⁰ !

Libre d'expression subjective et pur de toute intention humaine, le bruit du vent possède la puissance d'évoquer le souvenir. En l'écoutant, Jean se rappelle la mer qu'il a vue en Bretagne. Cette fois, il arrive à comprendre la signification de la réminiscence : c'est l'inspiration poétique. Seule l'inspiration, assurée par la mémoire involontaire, peut être le vrai moteur de la création littéraire qu'apprécie le narrateur. En revanche, l'imagination romanesque n'a pas la puissance d'éclaircir la réalité sous l'apparence.

Mais ces idées qui venaient à Jean en écoutant le vent étaient des idées autres qui semblaient non pas creuses mais pleines, à la fois dans le passé, son passé à Penmarch, et le présent, et plus profondes, les reliant, plus réelles, montrant par là le prix de la musique passée et de la minute présente, quelque chose qui, lui, existait vraiment et ne

²⁵⁷ JS, p. 395.

²⁵⁸ JS, p. 397. La croyance en la nature dans *Jean Santeuil* est plus ferme et optimiste par rapport à la *Recherche*. Voir Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, p. 152-153 et 239.

²⁵⁹ JS, p. 532. Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust*, p. 121-122.

²⁶⁰ JS, p. 532.

finirait pas à la minute même²⁶¹.

Ici s'achève la triade proustienne de la musique naturelle, de la mémoire involontaire et de l'inspiration poétique. L'eau, les insectes, les bois, la mer, le soleil²⁶², tous sont imbibés de musique, pour inspirer un jour le jeune poète, par la force du souvenir. La musicalité n'est autre que la potentialité d'une transformation esthétique. Dire qu'une chose est chargée de musique potentielle, c'est affirmer qu'elle est capable d'orienter la création artistique. L'idée pythagoricienne de la musique naturelle fait partie de la vision romantique du monde exprimée dans « Contre l'obscurité ».

Pourtant, il faut noter que l'idée de la musique naturelle n'est pas propice au développement du thème de la musique proprement dite. Si le souvenir évoqué par la musicalité des choses suffit pour inspirer le poète, pourquoi mettre en scène une œuvre d'art musicale pour raconter une formation artistique ? La musique d'art est paradoxalement mise à l'écart dans le récit de vocation. Lorsque Jean retrouve le souvenir de son grand-père en écoutant une valse jouée au piano, ce sera la sonorité de l'instrument, et non pas une phrase musicale, qui déclenchera la mémoire involontaire²⁶³. Par conséquent, il ne reste plus de place dans ce passage pour développer une réflexion sur la valse elle-même. Swann, quant à lui, dépasse vite le plaisir de la sonorité pour reconnaître la petite phrase²⁶⁴, mais son histoire n'est pas celle d'un artiste. Il en est de même pour la petite phrase archétypale de *Jean Santeuil* qui, comme on le verra plus loin, ne concerne pas l'inspiration poétique.

2.2.2. Portraits de musiciens : présences de Reynaldo Hahn

« Je veux que vous y soyez tout le temps mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît²⁶⁵. » Cette phrase touchante, envoyée à Reynaldo Hahn en mars 1896, sera sans aucun doute le témoignage le plus connu de la genèse de *Jean Santeuil*. Toutefois, il faut noter que Proust n'a tenu sa promesse qu'à moitié, car son ami y est par trop facilement

²⁶¹ JS, p. 536.

²⁶² On trouve, parmi les pages sur l'amour, une version particulièrement néoplatonicienne de la métaphore musicale adaptée à la nature. « Tel il allait, répétant de toutes ses forces ce que lui chantait le soleil qui l'accompagnait à son tour de toutes les choses illuminées comme d'instruments retentissants, frémissants d'une musique divine » (JS, p. 777-778).

²⁶³ JS, p. 897-898.

²⁶⁴ CS, I, p. 205-206.

²⁶⁵ Lettre à Reynaldo Hahn, mars 1896 (*Corr. II*, p. 52).

reconnaissable. Dans cette lettre, il semble avoir l'intention de dissimuler la présence de Hahn²⁶⁶, mais au fur et à mesure qu'il écrit, il ne peut s'empêcher de multiplier les avatars de ce dernier²⁶⁷. On peut considérer Hahn comme le modèle d'Henri de Réveillon, du marquis de Poitiers, du compositeur Daltozzi et de Françoise. Tous musiciens, ces personnages non seulement nourrissent la plupart des épisodes musicaux du roman, mais ils forment un monde cohérent, le « côté » de Reynaldo, qui occupe une place privilégiée dans la vie du héros.

Henri de Réveillon représente Reynaldo Hahn de la façon la plus directe, comme le montrent leurs initiales croisées²⁶⁸. Camarade de Jean au collège²⁶⁹, l'importance de ce personnage s'affirme dès l'adolescence du héros, dans un fragment intitulé par Proust « Querelle de Jean avec ses parents à propos du dîner chez Réveillon ». Au début de cet épisode, Henri invite Jean à dîner chez lui, mais Jean avait un autre rendez-vous, « avec Gantaud, Flubiste et trois filles » et « il ne comptait pas rentrer coucher²⁷⁰ ». Si Jean acceptait l'invitation d'Henri, il rentrerait tôt et passerait le reste de la soirée auprès de ses parents, « pendant que sa mère jouerait du piano ou leur ferait la lecture²⁷¹ ». Il hésite entre ces deux possibilités. D'une part, il y a toute « une vie de jeune homme », nuit blanche, mondanité, plaisir sexuel, mensonge à la mère ; et d'autre part, « un dîner calme » suivi d'une fin de soirée paisible, amitié intime, tendresse familiale, musique, poésie et maman.

Henri appartient donc au monde de la mère. Mais à cause d'un malentendu au sujet de son ami, elle interdit à son fils d'aller dîner chez lui. L'amitié de Jean pour Henri s'accroît alors par le bouleversement causé par l'injustice de sa mère.

Vivement détaché de ses parents par cette injustice, ce n'était pas vers Flubiste, vers Gantaud, vers le plaisir qu'il se reportait. Sa tristesse l'éloignait de ceux qui n'auraient ni pu le comprendre ni voulu le consoler. Et toute sa tendresse errante, chassée du foyer paternel et n'y voulant plus rentrer, se portait tout entière vers Henri. Il se mit à se désoler et à pleurer. Et tous ses chagrins, toutes ses larmes allaient à lui, comme dans une plaine inclinée tous les ruisseaux suivent sa direction et finissent par se réunir. Il voulait aller habiter chez lui²⁷².

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁶⁷ Voir notamment Luc Fraisse, « Le Périscope de Proust », in Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 164.

²⁶⁸ Proust séjourne à Réveillon (Marne) avec Reynaldo Hahn en août 1894 et en octobre 1895. Sur le rapport biographique entre Henri de Réveillon et Reynaldo Hahn, voir Luc Fraisse, « Du côté de chez les Verdurin », in *ibid.*, p. 69-71.

²⁶⁹ *JS*, p. 253-256.

²⁷⁰ *JS*, p. 411.

²⁷¹ *JS*, p. 411-412.

²⁷² *JS*, p. 417.

Après la querelle avec sa mère, Jean imagine qu'Henri pourra répondre à son besoin de tendresse maternelle. Si jusqu'alors son ami appartenait à la mouvance de la mère, il se substitue désormais à elle. La musique, pour Jean Santeuil, est d'abord cette tendresse perdue, puis retrouvée. De même qu'elle jouait du piano pour son mari²⁷³, ce sera Henri, ce « bon musicien », qui jouera et chantera pour lui.

Ou, comme Henri était bon musicien, : « Dis donc, j'ai apporté une chemise de jour pour l'enfiler chez toi, parce que tu as un bon feu et que je pourrai la chauffer, et surtout parce que je voulais te demander ce que c'est donc que cet air ? » Henri se mettait à son piano, le lui chantait, et Jean ravi l'écoutait, en chemise, près du feu, se chauffant les jambes, pendant que le domestique frappait inutilement à la porte de sa chambre pour lui dire que c'était servi²⁷⁴.

C'est « près du feu » que Jean écoute son ami, comme il s'imaginait écoutant sa mère « au coin du feu²⁷⁵ ». Henri demande à Jean d'identifier l'air qu'il joue, à lui qui dans son enfance entendait « à travers la porte » sa mère jouer pour son père « un air de *Don Juan* » de Mozart²⁷⁶. Dans un cadre utopique du château de Réveillon, Jean retrouve auprès de son ami musicien la consolation maternelle refusée.

Le portrait de musicien esquissé dans cet épisode est amplifié et réincarné dans un autre personnage rencontré lors du service militaire de Jean, le marquis de Poitiers. On reconnaît chez lui plus précisément les caractéristiques de Reynaldo Hahn : la cigarette, la voix charmante, la tête penchée pendant qu'il joue et chante au piano²⁷⁷. Mais c'est surtout sa qualité de musicien qui rapproche Poitiers de l'auteur de *L'Île du rêve*.

On entendait distinctement chaque parole de la chanson ou de l'air d'opérette. Sans s'arrêter, l'accompagnement toujours rythmé, il faisait les réponses de la femme sur une voix de tête, reprenait les chœurs si fort que tout le monde était transporté, de temps en temps esquissait avec une justesse saisissante l'imitation d'un acteur connu. Jean l'écoutait avec une admiration prodigieuse : tous les chanteurs, tous les pianistes lui auraient paru glacés et bornés auprès de ce brio merveilleux, de cette voix qui charmait, de toutes ces drôleries si bien retenues, si finement dites qu'on l'admirait à

²⁷³ JS, p. 225.

²⁷⁴ JS, p. 457-458.

²⁷⁵ JS, p. 411.

²⁷⁶ JS, p. 225.

²⁷⁷ Cette image est confirmée par le musicien lui-même. Reynaldo Hahn, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957, p. 84. Voir aussi l'article de Philippe Blay pour un autre portrait par Jean Cocteau qui fournit une pareille image du compositeur : Philippe Blay, « Reynaldo Hahn interprète : du salon au palais Garnier », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015. La cigarette est aussi un élément qui caractérise Henri Réveillon. JS, p. 403.

ce moment comme s'il les avait trouvées, de cet accompagnement multiple où, en regardant les notes de son air indolent et en ayant l'air d'hésiter à plaquer les accords, il montrait et apprenait aux autres qu'ici c'était un violon, là des trombones, dont il donnait ensemble, déchaînant toutes ces sonorités qu'il semblait conduire d'un air distrait et fatigué, la délicatesse et la violence²⁷⁸.

Proust remarque chez Poitiers la diction juste, le don de l'imitation, le sens théâtral et humoristique, et, concernant le jeu pianistique, la capacité de rendre l'effet des instruments d'orchestre par le piano. Toutes ces caractéristiques correspondent au portrait de Hahn en chanteur de salon, esquissé par Philippe Blay²⁷⁹. Mais il est aussi important de noter que ce talent n'est pas seulement salonnier mais éminemment opératique. L'ami de Proust était un grand expert dans le métier d'opéra²⁸⁰, dont à l'époque la formation n'était pas encore institutionnalisée. Le romancier réussit à décrire précisément ce métier, sans même savoir ce qu'il était. En plus, le style de Poitiers, lui aussi, est décrit d'après celui de Hahn.

Et Jean admirait encore comment avec tant de simplicité Poitiers ne paraissait nullement prétendre chanter un chœur, mais évoquer avec eux des souvenirs, rappeler à leur mémoire indécise tel air, telle parole qu'il cherchait, s'interrompant de temps en temps pour dire : « Il me semble que c'est cela », et se souvenant tout à coup de telle drôlerie, se plaignant de ne pouvoir rendre le jeu de scène que Granier faisait à ce moment-là, la petite phrase que le violon avait alors, montrant, chaque fois qu'il signalait son insuffisance, que rien ne lui échappait, qu'il avait tout compris, que tout, de la finesse du librettiste aux richesses de l'instrumentiste et à l'esprit de la diseuse, était aussi bien de son ressort²⁸¹.

Il faut d'abord noter la « simplicité » que Proust avait appréciée dans le piano de Saint-Saëns, pour qui Hahn avait une grande admiration. C'est grâce à cette simplicité que, lorsque Poitiers joue un extrait d'opéra dans une version réduite pour voix et piano, le soin de rendre la sonorité de la version originale obtient une véritable puissance évocatrice, au lieu de tomber dans l'imitation superficielle ou dans la préciosité. La musique de Poitiers remplit ainsi un rôle cher à Proust : rappeler les souvenirs. L'expression « petite phrase » est mentionnée pour la première fois dans l'œuvre de l'écrivain. À l'origine lointaine de Vinteuil, nous trouvons donc un portrait de Reynaldo. Signalons aussi, pour finir, que le marquis

²⁷⁸ JS, p. 565.

²⁷⁹ Philippe Blay, « Reynaldo Hahn interprète : du salon au palais Garnier », p. 207-209.

²⁸⁰ Blay a également montré comment le futur directeur de l'Opéra de Paris est en germe dans le Hahn chanteur de salon. *Ibid.*, p. 209-215.

²⁸¹ JS, p. 566.

rassemble en lui les talents musicaux, littéraires et théâtraux, tout comme ce « musicien littéraire » qu'est Reynaldo Hahn²⁸².

Un autre avatar de Reynaldo est le compositeur Daltozzi. Auteur d'un drame lyrique qui allait être représenté à l'Opéra-Comique, il pénètre les coulisses du théâtre où il rencontre son ami Jean Santeuil. Dans un travail récent, Philippe Blay a montré que cet épisode est une transposition d'une journée réelle, dont la date exacte est le 1^{er} mars 1898²⁸³. Daltozzi n'est autre que Reynaldo Hahn, dont *L'Île du rêve* était au programme de répétition ce jour-là avec *Don Giovanni* de Mozart.

Ce qui attire notre attention dans cette scène, c'est la manière de présenter Daltozzi. Il est d'abord anonyme (« le jeune auteur »), ce n'est qu'à la dernière partie de l'épisode qu'il s'avère s'appeler Daltozzi. Son nom apparaît même entre parenthèses : (« Jean [...] qui n'est autre que l'ami du jeune auteur (lequel est Daltozzi²⁸⁴) »). Daltozzi entrera en scène une fois de plus de la même façon. Dans un passage intitulé par l'auteur²⁸⁵ « Daltozzi suivant les femmes », il devient un personnage louche qui suit une femme de chambre des Réveillon. D'abord anonyme, il est identifié par Henri de Réveillon qui le guette par la fenêtre.

Il est difficile d'affirmer que ces deux apparitions concernent un même personnage mais il est impossible de prouver le contraire²⁸⁶. Ce seraient plutôt deux possibilités d'un personnage dont la destinée n'était pas claire pour le romancier. En tout cas, il est certain que Proust a conçu un Daltozzi ami de jeunesse de Jean et d'Henri. Jean le tutoie²⁸⁷, le compte parmi les personnes les plus proches de lui avec Henri et sa mère²⁸⁸. Lorsque Jean hésite une fois de plus entre l'invitation d'Henri et un autre rendez-vous, c'est Daltozzi qui lui donne une opinion négative sur ce dernier²⁸⁹. C'est donc un ami intime du héros, qui partage avec Henri de Réveillon la caractéristique de Reynaldo Hahn.

Cependant, dans un fragment postérieur à juin 1899, le nom Daltozzi devient un pseudonyme d'Alfred Dreyfus²⁹⁰. Autrement dit, malgré six apparitions jusqu'alors, le caractère du personnage n'a jamais été fixé. Cette difficulté à former un personnage n'est pas

²⁸² Lettre à Suzette Lemaire, Voir aussi « [Reynaldo Hahn] », *CSB*, p. 554.

²⁸³ Philippe Blay, « L'Île du rêve », in Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, p. 58-60.

²⁸⁴ *JS*, p. 647.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 844-848.

²⁸⁶ Les éditeurs de l'édition Pléiade supposent que le Daltozzi avatar de Hahn et celui coureur de femmes sont des personnages différents, *JS*, p. 1091.

²⁸⁷ *JS*, p. 576.

²⁸⁸ *JS*, p. 768.

²⁸⁹ *JS*, p. 693-695.

²⁹⁰ *JS*, p. 619, voir la note 2.

rare chez Proust, mais le cas de Daltozzi nous semble particulier. Est-ce que cela concerne la multiplication des avatars de Hahn ? N'est-il pas un projet chimérique d'écrire un roman où trois amis du héros sont formés d'après un seul modèle ? Nous constatons dans l'histoire de Daltozzi, outre son désir d'en faire son ami « y [être] tout le temps », un soin de le cacher « comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît ». Reynaldo, ce dieu déguisé, est à l'origine de la technique proustienne de cryptage.

La liste n'est pas terminée. Il est connu que le choix de la *Première sonate pour violon et piano* de Saint-Saëns comme source de la petite phrase est influencée par Hahn²⁹¹. Comme nous le verrons plus loin, c'est l'amante de Jean Santeuil, Françoise, qui lui joue la sonate²⁹². Musicienne « merveilleusement intelligente », elle invite régulièrement chez elle ses amis pour jouer de la musique de chambre²⁹³. Dans un autre passage, elle chante au piano une mélodie de Chabrier en présence de Jean²⁹⁴. Mireille Marc-Lipiansky a remarqué que Proust avait projeté dans le personnage de Françoise les éléments passionnels entre lui et Hahn²⁹⁵. Il est possible de lire les soirées musicales chez Françoise comme une transposition romanesque de la vie commune menée par les deux artistes.

La présence de Reynaldo Hahn est non seulement reconnaissable dans les personnages, mais aussi dans les œuvres musicales évoquées dans le roman. Outre la sonate de Saint-Saëns, Proust mentionne la première de *Frédégonde* à l'Opéra, à laquelle il avait consacré un article en décembre 1895. Deux références aux mélodies de Schumann²⁹⁶ reflètent l'influence de Hahn qui en était un interprète remarquable. Dans le long développement sur la musique naturelle, nous avons vu la mélodie de Schumann citée comme musique d'art capable par excellence d'évoquer des souvenirs²⁹⁷. En 1903, Proust reconnaît en Schumann un précurseur de son ami, pour son aptitude à exprimer la vérité psychologique²⁹⁸. Dans un autre article, écrit entre 1909 et 1914, il considère cette aptitude comme l'essence de son talent musical²⁹⁹.

C'est dans les références à Mozart que l'on sent le mieux la présence de Hahn³⁰⁰. À

²⁹¹ Sur le rôle de Hahn comme médiateur entre Proust et Saint-Saëns, voir Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », p. 118-122.

²⁹² *JS*, p. 816-819.

²⁹³ *JS*, p. 763-768.

²⁹⁴ *JS*, p. 816.

²⁹⁵ Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, p. 99.

²⁹⁶ *JS*, p. 294 et 409.

²⁹⁷ *JS*, p. 294.

²⁹⁸ « La Cour au lilas et l'atelier des roses. Le Salon de Mme Madeleine Lemaire », *CSB*, p. 463.

²⁹⁹ « [Reynaldo Hahn] », *CSB*, p. 556.

³⁰⁰ Sur la présence de *Don Giovanni* dans *Jean Santeuil* et son rapport avec la presse musicale de l'époque, voir Cécile Leblanc, « "Comme un profil dessiné" : aspects et enjeux de la chronique musicale dans *Jean Santeuil* », p. 16-19. À propos de Mozart dans l'œuvre de Proust, deux articles germanophones méritent notre attention.

l'étonnement des lecteurs de la *Recherche*, l'opéra le plus souvent mentionné dans *Jean Santeuil* est *Don Giovanni*. Les trois représentations de cet opéra dans la deuxième moitié des années 1890 sont tous évoquées dans le roman. Les deux premières, celle du 26 octobre 1896 à l'Opéra de Paris et celle du 17 novembre 1896 à l'Opéra-Comique³⁰¹, sont objet de comparaison dans les conversations mondaines³⁰². La dernière, celle du 2 mars 1898 à l'Opéra-Comique, donne lieu à l'épisode concernant Daltozzi.

Il n'est pas impossible de repérer la partie de *Don Giovanni* que l'on répétait lorsque Jean et son jeune ami se rencontrent au théâtre. Lorsque Daltozzi arrive dans les coulisses, Zerline se prépare à entrer en scène, puis sort Donna Anna, pleine d'émotion douloureuse. Quelques moments plus tard, Don Ottavio et Don Giovanni rentrent ensemble dans les coulisses. On peut donc penser qu'il s'agit du finale du premier acte³⁰³. Dans un autre épisode, Jean retrouvera le même air de Zerline. Il entend chez Mme Marmet « le joli air de *Don Juan* » chanté par Van Zandt, qui est vraisemblablement le premier air de Zerline³⁰⁴.

Mozart est un musicien de référence pour la mère de Jean qui, comme nous l'avons évoqué, joue à son mari un air de *Don Giovanni* au début du roman³⁰⁵. Il est impossible de deviner de quel air il s'agit mais le choix de cet opéra n'est pas sans signification. La scène décrit la brouille entre Jean et ses parents à cause de son amour pour Mlle Kossichef. C'est un drame du désir refoulé, même si le grand-père de Jean, qui était le plus sévère de tous, lui pardonne au dernier moment, contrairement au Commandeur. Mais *Don Giovanni* est aussi un drame de l'infidélité : Zerline y chante ses deux airs pour rassurer son mari trompé. On peut superposer au trio Zerline-Masetto-Don Giovanni le triangle œdipien du petit Jean. Quelle que soit l'interprétation du passage, *Don Giovanni* appartient à Mme Santeuil, qui le

Hans Werner Eirich trouve, dans « L'étranger » des *Plaisirs et les Jours*, une allusion à *Don Giovanni*. Hans Werner Eirich, « Don Giovanni steinerner Gast als Dominiques alter ego. Ein Mozart-Echo in Prousts *Les plaisirs et les jours* ? », in Luzius Keller (dir.), *Marcel Proust. Bezüge und Strukturen*. Studien zu »Les plaisirs et les jours«, Marcel Proust Gesellschaft, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1987, p. 39-51. Le musicologue Gernot Gruber remarque une possible influence de Mozart et de Hahn sur la sonate de Vinteuil. Gernot Gruber, « Hahn – Mozart – Proust », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Marcel Proust Gesellschaft, Berlin, Insel Verlag, 2012, p. 45-60. Pourtant, leurs travaux ne traitent pas *Jean Santeuil*.

³⁰¹ Charles Dupêchez, *Histoire de l'Opéra de Paris*, Paris, Librairie académique Perrin, 1984, p. 399 ; Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique de Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005, p. 97.

³⁰² *JS*, p. 445.

³⁰³ Sommaire de *Don Giovanni* selon la version française de 1896.

³⁰⁴ *JS*, p. 686-687. Marie van Zandt (1858-1919), soprano américaine que Proust a rencontrée chez Madeleine Lemaire. La description de la musique indique « batti, batti, o bel Masetto », en fa majeur, qui contient en effet un passage rapide et léger des doubles croches : « Le joli air de *Don Juan*, accompagné, quand le mouvement se pressait, d'un murmure unanime et léger des auditrices charmées, comme si une brise soufflant tout à coup avait tourné les pages et fait palpiter les éventails. »

³⁰⁵ *JS*, p. 203 et 225.

transmet par une voie indirecte, « à travers la porte », à son fils qui souffre de son désir. Elle est à l'origine de la récurrence de cet opéra qui revient à divers moments du roman.

Pour en revenir à Reynaldo Hahn, qui à l'époque faisait autorité en ce qui concerne *Don Giovanni*, il le dirige dans la version originale en italien, au Nouveau-Théâtre de Paris en 1903 et au festival de Salzbourg en 1906 ; il en traduit le livret en français, puis révisé la partition pour une représentation à l'Opéra-Comique en 1912, qu'il dirige lui-même : le futur directeur de l'Opéra de Paris est une des figures les plus importantes dans l'histoire de la réception de *Don Giovanni* en France³⁰⁶. La présence de cette œuvre dans *Jean Santeuil* ne peut être expliquée que par son influence. Elle n'apparaît pas dans la *Recherche* ; les lettres ne la mentionnent qu'au sujet des représentations dirigées par Hahn – nous ne savons même pas si Proust a assisté aux représentations de 1896 et de 1898. Musique de la mère retrouvée grâce à un ami, musique qui console et qui trompe, *Don Giovanni* est la musique par excellence du côté de Reynaldo.

Si la quasi-totalité des personnages musiciens dans *Jean Santeuil* sont des avatars de Reynaldo qui lui permettent d'entendre la musique dans une atmosphère intime, un musicien fait exception : c'est le pianiste Henri Loisel. Traditionnellement, on voyait en lui une incarnation de Léon Delafosse et un précurseur de Charles Morel³⁰⁷. Les deux épisodes sur Loisel traitent cependant un sujet plus général, la relation entre la musique et la mondanité.

Dans le premier épisode³⁰⁸, Loisel joue chez Mme Delven, personnage qui annonce de loin Mme de Saint-Euverte. Bergotte, ici peintre de renommée, l'entend et le flatte par un éloge factice. Proust met en scène une critique musicale mondaine, impressionniste et fautive, dont la formulation n'exige pas une audition sincère. Dès qu'il a saisi dans la musique un fragment qui servirait de matière à son propos, Bergotte cesse d'écouter le pianiste. En tout cas, son opinion fait autorité dans le public parce que personne n'a vraiment écouté l'œuvre³⁰⁹. Quelques dames remarquent, sans en être touchées, la virtuosité de Loisel. Nous ne savons pas quelle œuvre est jouée. Nous n'avons pas besoin de le savoir, car cela n'a aucune signification – et même Loisel est dupe de la flatterie de Bergotte.

Dans le deuxième épisode³¹⁰, Henri Loisel devient le protégé d'une certaine duchesse

³⁰⁶ Sur la place de Mozart chez Hahn comme son « idéal classique », voir Philippe Blay, « Reynaldo Hahn interprète : du salon au palais Garnier », p. 220-223.

³⁰⁷ Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, p. 100-101.

³⁰⁸ « [Bergotte et le pianiste Loisel] », *JS*, p. 797-801.

³⁰⁹ Selon Cécile Leblanc, la méfiance de Proust pour les spectateurs mondains est exprimée dans ses textes d'une manière systématique. Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 145-150.

³¹⁰ « [Henri Loisel et la duchesse d'Alpes] », *JS*, p. 802-806.

d'Alpes, compositrice d'œuvres musicales d'allure décadentiste. Si l'on peut aisément retrouver chez les deux personnages des aspects de la relation entre Montesquiou et Delafosse, ou bien entre Charlus et Morel, Proust n'attribue pas à Mme d'Alpes le talent artistique des deux « patrons ». La relation entre la duchesse et le pianiste n'est qu'une union de snobisme artistique et d'arrivisme mondain. Si Morel joue le septuor de Vinteuil, Jean n'a pas l'occasion d'entendre Loisel, devenu un simple mondain à la fin de l'épisode.

Artiste qui s'est compromis avec la mondanité, Loisel est un contre-modèle et s'oppose aux avatars de Reynaldo Hahn qui savent partager avec le héros de véritables expériences musicales. Dans *Jean Santeuil*, celles-ci ne sont possibles que dans une atmosphère intime. Ni concert ni salon musical n'éveillent chez Jean une admiration sincère. Ce fait témoigne de l'attitude critique de Proust envers les salons musicaux, tout en suggérant la signification de la musique dans la vie du héros. Lié à l'origine à l'amour maternel, c'est par les avatars de Reynaldo Hahn qu'il retrouve son goût pour la musique. Le « côté de Reynaldo » est donc ce monde de l'amitié idéale³¹¹, dont Proust a rêvé dans plusieurs textes de sa jeunesse³¹². Pourtant, ce sera un monde perdu : aucun avatar de son ami ne survivra dans la *Recherche*. Les épisodes musicaux ne prendront plus leur source dans la tendresse de l'amour maternel ni dans l'amitié idéalisée. Au contraire, c'est Loisel qui inspirera les futurs personnages de Proust. L'espace musical de la *Recherche* y sera un espace de contradiction entre la douloureuse solitude créatrice et la vanité de la mondanité.

2.2.3. La naissance de la petite phrase

Après avoir examiné le thème de la musique dans sa relation avec la nature et avec l'amitié, il nous reste à aborder sa relation avec un sujet plus proprement proustien, la mémoire. La fameuse petite phrase est née dans *Jean Santeuil*. Deux épisodes indépendants abordent tous les aspects majeurs de cette matière que l'on retrouvera dans *Du côté de chez Swann*, sa valeur en tant que signe de l'amour, le processus de sa reconnaissance et la résurrection du passé par l'écoute musicale.

³¹¹ Selon Marc-Lipiansky, l'amitié, comme la nature, est un sujet que Proust traite d'une façon plus optimiste dans *Jean Santeuil* que dans *À la recherche du temps perdu*. Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, p. 162-164 et 239.

³¹² Voir notamment « À mon ami Willie Heath », *PJ*, p. 6 ; « Questionnaire », *CSB*, p. 335 ; *JS*, p. 417 et 766.

Les études sur la petite phrase de *Jean Santeuil* sont peu nombreuses³¹³. Toutefois, avant d'être l'avant-texte d'un passage célèbre d'*Un amour de Swann*, les épisodes de la petite phrase prennent de l'importance comme une synthèse de la pensée musicale exprimée dans la première tentative romanesque du jeune Proust. Nous analyserons dans le présent chapitre ces épisodes en eux-mêmes, avant d'examiner leur métamorphose dans les avant-textes d'*À la recherche du temps perdu*.

Tout d'abord, en décrivant la petite phrase de Saint-Saëns, Proust évoque les grandes questions de l'esthétique musicale. Selon le premier épisode, la phrase musicale possède son propre contenu, qui peut être exprimé en langage humain.

Loin d'elle, tout seul, n'ayant pas eu un baiser ce soir et n'osant pas en demander, il écoutait cette phrase dont le divin sourire déjà au temps de leur bonheur lui paraissait désenchanté. Mais alors leur amour avait vite fait de noyer la tristesse, ce pressentiment qu'il était fragile, dans la douceur de sentir qu'ils le gardaient intact. La tendresse de chacun s'inquiétait ensemble de la vie mais non point l'une de l'autre, et le chagrin d'entendre que tout passe rendait plus profond le bonheur de sentir leur amour durer. Ils entendaient que cette phrase passait, mais ils la sentaient passer comme une caresse. Alors, comme ils savaient jouer ensemble avec elle, la tristesse était légère à leur amour. Elle était si lourde maintenant que Jean s'appuyait contre le fauteuil pour ne pas tomber et tendait les nerfs de ses joues comme des bras forts pour ne pas laisser tomber les larmes suspendues, dans le vertige infini des sanglots. Cependant à la phrase désolée qui disait que tout passe, la tristesse paraissait rester aussi légère. Son cours rapide et pur ne s'était pas un instant ralenti³¹⁴.

La petite phrase de violon de Saint-Saëns, accompagnée d'un mouvement précipité en arpèges du piano, donne une image du désenchantement. L'auditeur entend surtout le passage de la petite phrase et se croit « entendre que tout passe ». En décrivant cela, le narrateur prétend que la phrase *dit* que tout passe. La phrase musicale a un sens qui peut être dit, donc un contenu sémantique extramusical qui exprime une pensée générale. En imitant un mouvement général, la musique exprime une idée.

Le contenu linguistique de la phrase musicale est à l'origine de l'émotion éprouvée par

³¹³ Nous relevons pourtant deux études récentes. Yvonne Heckmann prétend que la description de la phrase est « subordonnée à celle des impressions et sensations qu'elle suscite ou reflète », et que la structure binaire de la phrase de Saint-Saëns sert d'allégorie des deux phases de l'amour des personnages, « espoir et désolation ». Yvonne Heckmann, « Écrire la musique », *REP*, n° 1, 2015, p. 500-503. Quant à Cécile Leblanc, elle montre que le choix de la sonate de Saint-Saëns se base sur une bonne connaissance et sur la sagacité critique de Proust au sujet de la musique contemporaine. Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », p. 135-137.

³¹⁴ *JS*, p. 817. Voir le chapitre 6 pour notre analyse de cette phrase de Saint-Saëns (« 6.2.2. Thème, motif et phrase »).

l'auditeur. Tout en étant indépendant de celui-ci, il est pourtant susceptible d'être interprété selon son état psychologique. Ainsi la petite phrase suscite-t-elle une même émotion de soulagement par différents processus. Jadis, au temps du bonheur, le triste message de la phrase ne troublait pas les amants car ils opposaient à la tristesse de la musique le bonheur de leur amour. Tout est éphémère dans la musique : ils croient cependant que leur amour durera. Mais lorsque leur amour se termine, Jean réalise que le message de la phrase est une vérité générale. Cette pensée aussi le soulage : l'amour passera parce que tout passe. La comparaison des deux temps d'audition se poursuit :

Et si jadis il semblait que c'était dans le pli d'un regret qu'elle faisait passer devant eux la douceur de leur amour, maintenant le désenchantement dernier, le désespoir irrémédiable, le néant final où elle l'entraînait, il lui semblait que c'était avec la grâce d'un sourire. Ainsi tout avait changé, tout ce qui faisait sa vie était mort et lui-même sans doute mourrait bientôt ou vivrait une vie pire que la mort, mais la petite phrase délicieuse continuerait à [se] répandre d'un cours aussi rapide, [aussi] pur, pour enivrer l'amour de ceux qui commencent à aimer, pour empoisonner le chagrin de ceux qui n'aiment plus. Tout avait changé autour d'elle, mais elle n'avait pas changé. Elle avait duré plus longtemps que leur amour, elle durerait plus longtemps qu'eux³¹⁵.

Cette scène marque un progrès dans la compréhension de la petite phrase. Jean atteint une vérité générale qu'exprime l'œuvre d'art et à laquelle il ne peut échapper. Il parvient ainsi à distinguer le contenu et la beauté de la musique. Proust écrit que la phrase a quelque chose qui sourit : ce « divin sourire », indépendant du contenu, relève de la beauté musicale. Si jadis Jean avait une impression floue au sujet de cette phrase, dont le sourire « lui paraissait désenchanté », il sait maintenant distinguer l'idée de désenchantement et « la grâce d'un sourire » avec laquelle cette idée est présentée. L'idée du désenchantement est généralisée, puis sublimée par la beauté musicale. La petite phrase exprime donc le désenchantement sans pour autant tomber dans le désenchantement. C'est ainsi qu'elle donne à Jean l'idée de la pérennité de l'œuvre d'art. Il se demande alors d'où vient ce sentiment de pérennité, cette force sublimante de l'art.

Il y avait donc quelque chose de plus durable que leur amour. Peut-être cet amour alors n'était pas bien réel ? Qu'était-ce donc, cette chose qui, déjà triste dans le bonheur, restait heureuse dans la tristesse, et pouvait survivre à ces coups auxquels lui ne se croyait pas la force de survivre ? Qu'était-ce ? La phrase était finie. Il lui

³¹⁵ JS, p. 817.

demanda : « Recommence-la une fois. » Mais elle dit énervée : « Non, c'est assez³¹⁶. »

Jean ne parvient pas à répondre à ces questions essentielles concernant l'esthétique musicale. Cet échec, on peut l'expliquer par le fait qu'il n'arrive pas à une pure contemplation désintéressée de l'œuvre. Il veut toujours regarder la petite phrase au miroir de son amour, de sorte qu'elle ne lui livrera pas son secret.

C'est après avoir oublié Françoise que, dix ans plus tard, Jean a l'occasion de racheter son échec. Il reconnaît dans la rue la petite phrase de Saint-Saëns et cette reconnaissance déclenche en lui la mémoire involontaire. Il est important de souligner que l'oubli de l'amour est nécessaire pour que la musique puisse évoquer le souvenir. En reconnaissant la phrase rencontrée par hasard, il est délivré de l'association arbitraire entre elle et son amour, que la mémoire volontaire ne peut pas briser. En d'autres termes, c'est grâce à la reconnaissance que Jean arrive enfin à la contemplation de la petite phrase.

Détachée de l'amour de Jean, la musique ainsi contemplée, lui permet de retrouver le temps où il aimait. Il faut pourtant apporter quelques précisions, à savoir que le temps qu'il veut retrouver est enfermé dans la nature où se promenaient alors les amants parce que la nature, comme elle l'était autrefois à Illiers, « gardait encore des trésors profondément cachés de mystère et de vie³¹⁷ ». Ses souvenirs ne sont pas seulement ceux de son amour passé car il veut remonter même au-delà du temps où il aimait Françoise.

Il voulait retrouver ces heures où même avant de la connaître, marchant seul sur la terrasse de Saint-Germain, au moment où la nuit ajoutait son mystère et son ombre à l'ombre et au mystère de la forêt, il avait senti le besoin d'aimer quelque chose et une curiosité infinie, voluptueuse et triste comme ces arbres, ces eaux, ces villages, ce ciel qui s'étendaient devant lui. Alors, dans une angoisse vague, il marchait seul dans les chemins³¹⁸.

La reconnaissance de la petite phrase lui fait découvrir le temps perdu à retrouver, qui n'est autre que la nature inspiratrice. L'épisode entier est encadré par cette correspondance mythique entre la nature et la musique³¹⁹, qui reflète la conception pythagoricienne de la musique naturelle que nous avons examinée plus haut. Toutefois, Jean n'a pas répondu à la question de l'esthétique musicale qu'il a soulevée. Cette réponse, nous pourrions sans doute la

³¹⁶ JS, p. 817-818.

³¹⁷ JS, p. 819.

³¹⁸ JS, p. 819.

³¹⁹ Voir Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust*, p. 141.

trouver dans une autre évocation de la petite phrase. Quoique la reconnaissance de la phrase ne ressuscite aucun souvenir dans cet épisode, la description de la musique y est plus détaillée et l'analyse de l'audition plus profonde :

Tout à coup le violon s'étant élevé resta tout d'un coup sur une note comme en un moment d'attente ; l'attente se prolongeait, mais le violon chantait de plus en plus fort, comme ne pouvant plus se contenir, apercevant déjà celle qui allait entrer, donnant toutes ses forces pour atteindre jusqu'au moment où elle apparaîtrait. Alors Jean reconnut la *Première Sonate pour piano et violon* de Saint-Saëns et, sentant ce qui allait venir, il sentit son cœur se troubler. Et en effet la phrase attendue s'adressa à lui. Ce n'était pas à proprement parler les exécutants qui la jouaient. C'était elle, une créature invisible et mystérieuse qui existait dans la nature, très près de lui, mais cachée, tout près de lui sans qu'il la sentît, et qui, voulant lui parler ce soir, avait dû, car c'étaient les rites magiques à accomplir pour qu'elle pût se révéler, se prêter à toutes ces incantations, passer par toutes ses [incantations³²⁰].

Si la phrase de Saint-Saëns a une existence indépendante dans ce passage, elle n'est pas fondée sur la structure autonome de l'œuvre musicale, mais sur la nature. Une phrase musicale qui existe dans la nature n'est autre que la force inspiratrice qu'elle incarne. Mystérieusement cachée mais vivant parmi nous, elle ne doit pas son existence à l'exécution : cette dernière n'étant qu'un rite pour invoquer ce qui est déjà près de l'auditeur. Le rôle des exécutants est minimisé, et celui du compositeur, oublié. Signée par Saint-Saëns, la petite phrase est quand même une créature de la nature, l'artiste n'étant que celui qui la dévoile.

Créée dans la nature par l'inspiration, la musique est capable d'inspirer l'auditeur comme une chose naturelle : d'où vient le sentiment de réciprocité entre l'auditeur et la musique. Jean imagine que la phrase partage son anxiété, qu'elle sait qu'il l'écoute. D'un ton pathétique, le narrateur écrit qu'elle lui parle, en répétant dans le même paragraphe quatre fois le verbe « parler », trois fois « dire » et deux fois « s'adresser »³²¹.

Cependant, le héros adopte une attitude inverse à celle du premier épisode de la petite phrase. Au lieu de voir dans le contenu langagier de la musique une vérité générale, le héros croit que la musique parle exclusivement à lui, à l'insu des exécutants. Imaginant un rapport

³²⁰ JS, p. 843. Cécile Leblanc prétend que la description musicale de ce passage figure un *rubato*. Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche ?* », p. 138. À notre avis, il semble que Proust ait pensé à la structure de la petite phrase elle-même (c'est-à-dire le deuxième thème de l'exposition du premier mouvement), qui commence par un *do* haut (C4) en syncope, puis se termine et recommence par la même haute note. Ainsi la phrase peut-elle être réitérée infiniment : ce caractère cyclique de la phrase de Saint-Saëns est aussi essentiel dans *Jean Santeuil* que dans « Un amour de Swann ».

³²¹ Cette répétition imite le caractère obsessionnel de la sonate de Saint-Saëns, où la note haute qui introduit la petite phrase (*do* en noir pointé) est répétée 13 fois dans 32 mesures, avec des intervalles de plus en plus étroits.

personnelle avec la musique et content d'être consolé par elle, Jean ne procède ni à la compréhension de l'œuvre ni à la recherche du temps perdu.

En conclusion, aucune des deux scènes de la petite phrase ne sert à une véritable formation musicale de Jean Santeuil. Au cours de cette étude, nous avons constaté le fondement philosophique de la conception de la musique (correspondance pythagoricienne entre nature et musique), la relation originelle du héros avec la musique (désir de l'amour maternel), sa fonction cognitive (communiquer une vérité générale en suscitant l'émotion), son caractère social (incompatibilité avec la mondanité), la méthode pour comprendre l'œuvre (contemplation désintéressée), un modèle de personnage musicien (Reynaldo Hahn), un style privilégié (classicisme de Mozart et de Saint-Saëns) et finalement un thème essentiel avec lequel l'auteur synthétise sa pensée musicale (la petite phrase). Toutefois, nous n'avons trouvé aucun indice pour repérer la place d'une formation musicale – si elle a eu lieu – dans la vocation littéraire de Jean. Malgré son importance non négligeable, le thème de la musique reste épisodique dans ce roman inachevé.

Nous tenons à imputer cet échec au reniement précoce du wagnérisme. Nous avons constaté au début de cette section la disparition spectaculaire de Wagner, mais un roman sans lui ne signifie nullement le dépassement de son influence. Tout en affirmant le goût classique influencé par Hahn, Proust garde toujours une partie de l'esthétique romantique et de la métaphysique schopenhauerienne. Cependant, à la fin du XIX^e siècle, une telle pensée ne peut être incarnée que dans une initiation wagnérienne, qui permettrait au héros de renouveler sa naïve conviction romantique pour en faire un véritable programme de création artistique. En s'abstenant de parler de Wagner, Proust n'a pas trouvé une autre façon de formuler un récit de sa formation musicale sans le compositeur, dont il a subi une influence réelle et irremplaçable. Néanmoins, dès la section suivante, nous constaterons le retour du Wagner refoulé.

2.3. De Ruskin à Sainte-Beuve : tâtonnements critiques

Lettre à Francis Planté (1902)

Les documents qui montrent la pensée musicale de Proust au tournant du XX^e siècle sont peu abondants. Sans doute les ouvrages de Ruskin l'ont détourné de la musique³²². Après un long silence, c'est dans une lettre au pianiste Francis Planté, vraisemblablement écrite le 15 juin 1902³²³, qu'il relate ses impressions de l'audition donnée la veille par ce dernier. Avec un ton fervemment admiratif, il développe une réflexion importante sur l'exécution musicale, qui fait contraste avec son éloge du Saint-Saëns pianiste en 1895. Cette lettre, qui n'a été publiée qu'en 2009 et n'a jamais été étudiée à fond, mérite une analyse minutieuse du point de vue de l'esthétique musicale. La première idée que l'on peut en dégager est la présence de l'« âme » du pianiste dans son interprétation de l'œuvre musicale.

Mon corps m'a fait si cruellement expier tantôt le peu de compte que j'avais tenu de sa fatigue en allant avenue du Bois hier soir, que je n'ai pu encore vous remercier des joies uniques que personne ne m'avait données avant vous et que vraisemblablement personne ne me donnera non plus après : elles sont pour cela trop inséparables de votre personne dont vous faites en jouant le don perpétuel et sublime : « Écoutez, ceci est ma chair, ceci est mon sang. » Mais aussi il n'y a pas une phrase, pas un trait, pas un accord, pas une note, qui ne contienne et n'offre la « présence réelle » de votre âme inspirée et charmante³²⁴.

Inséparable de l'impression évoquée chez l'auditeur, l'exécution est considérée comme l'expression de la personnalité de l'interprète. C'est une définition qui contredit l'idéal de la transparence et de la simplicité exprimé dans « Camille Saint-Saëns, pianiste ». Ensuite, le propos de l'écrivain se poursuit au fil des métaphores chrétiennes. La dimension religieuse de la musique, négligée dans *Jean Santeuil*, est un élément important dans le discours musical des *Plaisirs et les Jours*, présent entre autres dans « Famille écoutant la musique ».

Et l'on sort de cette messe artistique, se pouvant presque dire votre ami, s'il est vrai qu'à chaque œuvre exécutée, ce n'est pas seulement avec l'auteur, mais aussi avec

³²² Sur Ruskin et ses « goûts musicaux peu évolués », voir Jérôme Bastianelli, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 490-492.

³²³ Roseline Kassap-Riefenstahl, « Une lettre inédite de Marcel Proust à Francis Planté », *Revue de Musicologie*, t. 95, n° 1, 2009, p. 200-201. Le nom de Francis Planté est mentionné deux fois dans la *Recherche* : CS, I, p. 185 et SG, III, p. 289.

³²⁴ Roseline Kassap-Riefenstahl, « Une lettre inédite de Marcel Proust à Francis Planté », p. 198.

vous et votre Saint Esprit musical que nous avons communié. Et qui peut dire encore, après la « transsubstantiation » d'une trinité si complète, qui est l'auteur, et si ce n'est pas vous ? J'entends bien que la lettre reste du compositeur. Mais l'esprit qui la vivifie intarissablement³²⁵ ?

La métaphore religieuse de ce passage ne se borne pas à exprimer le sentiment de l'auditeur. Dans une perspective philosophique, la théologie chrétienne remplace l'idéalisme platonicien en tant que façon de concevoir l'ontologie de l'œuvre musicale. Cette pensée reconnaît la réalité de la musique jouée et rendue sensible par l'interprète. Elle se présente réellement et pleinement dans ce monde, au lieu d'être un reflet éphémère de l'œuvre elle-même (dans le sens platonicien) qui existe au-delà. La vertu privilégiée de l'interprète est non plus la « transparence » qui signifie la capacité de s'effacer, mais le pouvoir vivifiant – ce que Proust envisage par la métaphore du Saint-Esprit. Or, il prétend que ce pouvoir est reconnaissable dans les gestes du pianiste.

Dans l'Absence, dans le Retour, les perpétuels mouvements de votre physionomie m'ont paru avoir précisément cette éloquence-ci : l'impuissance du geste à rendre un sentiment infini (quand vous hissez les épaules, secouez la tête), qu'aussitôt votre art souverain exprime avec une aisance infinie³²⁶.

L'idée de la correspondance entre la musique et les gestes de l'exécutant a été présentée, sans être justifiée, dans « Un dimanche au Conservatoire ». Proust y suggérait qu'il était possible de deviner l'effet de la musique par les gestes du chef d'orchestre, dont la « toute-puissance » subjugué les musiciens et le public³²⁷. Ensuite, il a renié cette conception mythique de l'exécution dans l'article sur Saint-Saëns, en se moquant de « ces ondulations du corps du pianiste, de ces hochements de tête, de ces frémissements de mèches qui mêlent à la pureté de la musique la sensualité de la danse³²⁸. » Pour reprendre cette idée de la correspondance entre le corps et l'art, l'épistolier choisit une stratégie différente : il souligne que le geste du pianiste échoue à exprimer, tout en s'efforçant de le faire, ce que la musique exprime avec une liberté parfaite. La finitude du corps est opposée à l'infini de la musique. En se servant de son corps, l'interprète parvient donc à dépasser la finitude de celui-ci et à accomplir la « présence réelle » de la musique. C'est pourquoi Proust reconnaît le caractère

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ « Un dimanche au Conservatoire », *CSB*, p. 370.

³²⁸ « [Camille Saint-Saëns, pianiste] », *CSB*, p. 383.

créateur de l'exécution musicale.

Du reste, vous créez si complètement ce que vous jouez, que vous avez l'air de ne pas savoir ce qui va arriver, d'attendre la question qu'une phrase va vous poser pour lui faire, lui inventer la réponse qui vient aussitôt se poser sous vos doigts, on pourrait presque dire sur vos lèvres, en une phrase nouvelle³²⁹.

Le propos de Proust annonce celui de Charlus dans *Sodome et Gomorrhe* : « Il faut jouer ça comme si vous le composiez : le jeune Morel, affligé d'une surdité momentanée et d'un génie inexistant, reste un instant immobile ; puis pris du délire sacré, il joue, il compose les premières mesures³³⁰ [...] ». Le baron reprendra en effet les deux idées développées dans cette lettre : l'exécution comme expression corporelle de la personnalité et comme création d'une réalité sensible. Ainsi se rétablit en 1902 la conception romantique de l'exécution. Cela ne signifie pourtant pas le retour d'une pensée ancienne. Au contraire, cette lettre peut être lue comme une autocritique vis-à-vis du classicisme étriqué et du platonisme injustifié dans l'éloge de Saint-Saëns que l'épistolier a écrit en 1895³³¹.

Articles dans *Le Figaro* (1903-1907)

La lettre à Planté marque chez Proust le retour du critique musical. À partir de l'année 1903, Proust recommence à mentionner la musique dans ses textes destinés à la publication. Cinq articles publiés dans *Le Figaro* entre mai 1903 et novembre 1907, dont deux sont des chroniques mondaines, constituent le corpus essentiel pour étudier la pensée musicale de Proust dans les premières années du XX^e siècle :

- « La Cour aux lilas et l'atelier des roses. Le salon de Mme Madeleine Lemaire » (*Le Figaro*, 11 mai 1903).

- « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois » (*Le Figaro*, 6 septembre 1903).

- « La Mort des cathédrales » (*Le Figaro*, 16 août 1904).

- « La Comtesse de Guerne » (*Le Figaro*, 7 mai 1905).

³²⁹ Roseline Kassap-Riefenstahl, « Une lettre inédite de Marcel Proust à Francis Planté », p. 198.

³³⁰ *SG*, III, p. 398.

³³¹ Dans le chapitre 5 de la présente thèse, nous retrouverons la puissance critique de la pensée esthétique exprimée dans la lettre à Planté (« 5.1.2. Platonisme modéré dans *La Prisonnière* » et « 5.2.3. Régénération de l'esthétique romantique »). L'importance exceptionnelle de cette lettre tient au fait qu'elle ouvre chez Proust une piste de pensée esthétique qui ne sera vraiment explorée qu'à partir de 1914.

- « Impressions de route en automobile » (*Le Figaro*, 19 novembre 1907)

Le premier article, « La Cour aux lilas et l'atelier des roses. Le salon de Mme Madeleine Lemaire³³² » est une chronique mondaine plus ou moins typique. L'écrivain présente le salon par un pastiche de Balzac, récite la longue liste des invités et décrit une soirée musicale où Reynaldo Hahn joue et chante sa mélodie *Cimetière de campagne*.

Dès les premières notes du *Cimetière*, le public le plus frivole, l'auditoire le plus rebelle est dompté. Jamais, depuis Schumann, la musique pour peindre la douleur, la tendresse, l'apaisement devant la nature, n'eut des traits d'une vérité aussi humaine, d'une beauté aussi absolue. Chaque note est une parole – ou un cri ! La tête légèrement renversée en arrière, la bouche mélancolique, un peu dédaigneuse, laissant s'échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais, cet « instrument de musique de génie » qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous le yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés, sous le vent³³³.

Pour faire de son ami la vedette de la soirée, Proust reprend l'idée et la technique qu'il employait pour écrire la musique dans *Les Plaisirs et les Jours* et *Jean Santeuil*. La musique peint l'émotion, exprime la vérité et réalise l'unanimité des spectateurs. Le regard du narrateur s'oriente d'abord vers le public, puis se focalise sur le musicien et regagne le public exalté par la musique, comme dans « Un dimanche au Conservatoire ».

« La Cour aux lilas et l'atelier des roses » est la première tentative proustienne pour combiner la description d'une soirée mondaine et celle d'une exécution musicale. Dans *Jean Santeuil*, l'œuvre musicale jouée dans le monde n'a pas été décrite en détail, puisqu'on y écoutait mal la musique. Au contraire, dans cet article, l'incantation de Hahn rend possible une audition attentive. En observant le public enchanté, le chroniqueur trouve l'occasion de se faire critique musical. Autrement dit, c'est à partir de ce texte de 1903 que le salon mondain est reconnu à sa juste valeur comme un endroit d'une véritable culture artistique³³⁴.

La fusion entre la chronique mondaine et la critique musicale détermine la structure de

³³² *CSB*, p. 457-464.

³³³ *CSB*, p. 463.

³³⁴ Voir Françoise Leriche, « Bouillon de culture... Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs : discours des historiens et représentation proustienne », in Annick Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 183-194 et Cécile Leblanc, « Proust et la critique musicale », in Mireille Naturel (dir.), *Proust pluriel*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 79-92.

l'article, où l'élément narratif et l'élément discursif exercent une influence réciproque pour former un épisode typiquement proustien de la soirée-concert. Une fois que le public se concentre sur le chant de Reynaldo Hahn, l'écrivain commence à parler de son interprétation ; pendant l'audition, la narration s'arrête, comme si le temps lui-même s'arrêtait pour les auditeurs enchantés. Quand ils sont distraits, Proust recommence le récit, en les caricaturant comme gens du monde. Puis, lorsque les invités s'en vont, ceux qui sont plus intimes se réunissent auprès de Reynaldo qui chante de nouveau, pour permettre au critique de peindre le musicien sous un autre angle.

Nous retrouverons tout cela dans la scène du Septuor de *La Prisonnière*. Madeleine Lemaire fait taire un invité, tout comme Charlus imposera le silence au public avant le concert³³⁵. Comme Hahn, Morel sera décrit au milieu de la musique, pour donner lieu à la description du public qui le regarde³³⁶. Les membres du petit noyau resteront après la soirée pour apprécier encore le jeu de Morel³³⁷. En conclusion, l'article de mai 1903 sert de prototype pour Proust romancier de la musique. Contrairement à la sonate de Saint-Saëns dans *Jean Santeuil*, les œuvres de Vinteuil seront jouées dans les soirées mondaines. La technique proustienne qui consiste à croiser la mondanité et la mélomanie, la musique et la conversation, l'individu écoutant et le public enchanté, d'alterner le récit et le discours, la narration et la description, le gros plan et le plan d'ensemble, sera développée et réutilisée dans divers épisodes musicaux de la *Recherche*.

Le deuxième article dans *Le Figaro*, « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois³³⁸ » est plus consacré à la mémoire du prince Edmond de Polignac, décédé en 1901, qu'au salon de sa veuve. En ce qui concerne la musique, Proust remarque trois aspects chez ce compositeur d'une tendance étonnamment moderniste³³⁹ : l'idée de la musique en plein air que l'on peut également trouver chez Debussy³⁴⁰, son soutien pour le style avancé de Fauré dans les années 1890 et son goût pour « [les] sonates de Bach ou [les] quatuors de Beethoven »³⁴¹. Proust voit en Polignac un véritable modèle de l'artiste qui sait concilier l'ancien et le moderne. Tout en étant à l'avant-

³³⁵ P, III, p. 752.

³³⁶ P, III, p. 756.

³³⁷ P, III, p. 769-770 et 790-791.

³³⁸ CSB, p. 464-469.

³³⁹ Sylvia Kahan, « "Rien de tonalité usuelle" : Edmond de Polignac and the Octatonic Scale in Nineteenth-Century France », *19th-Century Music*, vol. 29, n° 2, 2005, p. 97-120.

³⁴⁰ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 46-47.

³⁴¹ CSB, p. 469.

garde de son temps, il est enraciné dans la tradition classique (ce qui l'oppose à Saint-Saëns). Il faut aussi remarquer la première référence dans l'œuvre proustienne aux quatuors de Beethoven, avec lesquels le romancier développera sa propre pensée sur l'histoire musicale dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

L'année 1903 est une année où Proust reprend sa réflexion sur la musicalité de la littérature, idée introuvable dans *Jean Santeuil*. Dans une lettre à Marguerite de Pierrebourg, Proust utilise des expressions comme « modulation de style » et « détails d'orchestration » pour son propos critique au sujet du *Plus fort*, roman de cette dernière³⁴². Deux lettres de l'été 1904 montrent plus nettement l'idée de la musicalité littéraire, telle que l'écrivain l'avait développée dans ses années wagnériennes.

Et s'il [*Le Visage émerveillé* d'Anna de Noailles] a l'accent inimitable de votre parole, où trouver ailleurs qu'en vos vers la musique intérieure de votre âme. Vous dites plus de choses dans l'un, mais dans les autres vous en laissez deviner de plus profondes³⁴³.

Il y a dans cette page, que je considère comme la plus étonnante peut-être que vous ayez jamais écrite, une sorte de progression symphonique, une « montée » wagnérienne, à l'appel du thème principal et sans cesse transformé, toutes les sonorités des mots français, accourant, éclatant dans leur valeur et dans leur charme (au passage une note de cor [les] « [transmute] »), que je trouve merveilleuse³⁴⁴.

Le retour de Wagner est plus remarquable dans le troisième article, « La Mort des cathédrales », publié dans *Le Figaro* le 16 août 1904 et repris en 1919 dans *Pastiches et mélanges*³⁴⁵. L'écrivain y reprend l'association entre la musique et la religion dans la lettre à Planté. Le traducteur de Ruskin manifeste son inquiétude au sujet de la loi de séparation entre l'Église et l'État. Il croit que si les cathédrales françaises sont privées de la subvention du gouvernement, elles risquent d'être désaffectées. Il imagine ensuite une reconstruction savante des cérémonies catholiques après cette désaffectation. Ce projet est comparable à *Parsifal*, un drame de rédemption, qui était en effet leur imitation moderne.

Cependant, les cérémonies ainsi reconstruites dans un but artistique seraient dépourvues de vie et donc inférieures à un véritable office de foi, même dans l'ordre esthétique. L'intérêt

³⁴² Lettre à Madame de Pierrebourg, 24 juin ou 1^{er} juillet 1903 (*Corr. III*, p. 359).

³⁴³ Lettre à Madame de Noailles, 15 juin 1904 (*Corr. IV*, p. 160).

³⁴⁴ Lettre à Albert Sorel, 10 juillet 1904 (*Corr. IV*, p. 178).

³⁴⁵ CSB, p. 141-149. Pour la version publiée dans *Le Figaro*, voir Marcel Proust et John Ruskin, *La Bible d'Amiens, Sésame et les lys et autres textes*, édition de Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 625-636.

purement esthétique pour les cathédrales tournera vite en snobisme. Par conséquent, il faut que la liturgie catholique subsiste pour que l'art catholique s'épanouisse encore. Bien que Proust affirme qu'« une représentation de Wagner à Bayreuth [...] est peu de chose auprès de la célébration de la grand-messe dans la cathédrale de Chartres³⁴⁶ », cette inversion de valeur entre l'art et la religion est justement l'idée qui a donné naissance à *Parsifal*, ce « festival scénique sacré (*Bühnenweihfestspiel*) », dont la représentation en dehors de Bayreuth était encore interdite en 1904 par la famille du compositeur.

Le rapport entre l'art catholique vu par Proust et l'opéra wagnérien est en fait plus profond : « La liturgie catholique, écrit-il, ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales, car les unes comme l'autre dérivent d'un même symbolisme³⁴⁷. » Cette idée est wagnérienne, non seulement parce que la liturgie est une ancienne forme de l'art total qui « embrasse jusqu'à la musique³⁴⁸ », mais aussi parce que le rapport entre elle et la cathédrale est pareil à celui entre le drame et la musique selon la théorie wagnérienne du drame musical³⁴⁹. De même que le drame signifie chez Wagner, non plus le livret d'opéra mais le système symbolique qui sous-tend l'œuvre entière et donne un sens défini à l'idée générale exprimée par la musique, la liturgie selon Proust devient une réalisation du symbolisme catholique qui anime l'œuvre d'art qu'est la cathédrale. À partir de 1904, avec *Parsifal*, la pensée wagnérienne est réhabilitée dans l'esthétique proustienne.

Le quatrième article, qui date de mai 1905, est un article de critique musicale³⁵⁰. C'est un portrait de la cantatrice aristocrate Marie-Thérèse de Guerne (1859-1933) :

Mme de Guerne chanta. Debout, dans une attitude immobile à laquelle son masque dramatique et son regard inspiré donnaient une sorte de caractère pythique elle laissa échapper, comme de calmes oracles, des notes qui semblaient, pour ainsi dire, extrahumaines. Je dis qu'elle les laissait échapper, car les voix des autres chanteurs sont des voix appuyées à la gorge, à la poitrine, au cœur, qui semblent garder de l'émouvant contact quelque chose d'humain, presque de charnel et si immatérielles qu'elles soient, ne viennent à nous que comme un parfum qui traînerait avec lui quelques pétales de la corolle arrachée. Rien de tel en Mme de Guerne. C'est

³⁴⁶ *CSB*, p. 146-147.

³⁴⁷ *CSB*, p. 144.

³⁴⁸ *CSB*, p. 146.

³⁴⁹ Pour la notion du drame chez Wagner, voir Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduction de Madeleine Renier, Liège, Mardaga, 1994, p. 10-11 et 61-65. Pour la réception proustienne de la conception wagnérienne du drame musical, voir Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », *BMP*, n° 67, 2017, p. 140-141.

³⁵⁰ « La Comtesse de Guerne », *CSB*, 503-506.

probablement l'unique exemple d'une voix sans support physique, d'une voix non seulement pure, mais tellement spiritualisée qu'elle semble plutôt une sorte d'harmonie naturelle, je ne dirai même pas les soupirs d'une flûte, mais d'un roseau dans le vent³⁵¹.

Proust fait l'éloge de la pureté du son et de la simplicité de l'interprétation de la cantatrice. Sa voix, épurée de toute matérialité, obtient une telle transparence que l'auditeur peut contempler le contenu purement spirituel (les notes elles-mêmes) de la musique : le propos est semblable à l'éloge du Saint-Saëns pianiste. La référence à la nature évoque encore le monde de *Jean Santeuil*. Toutefois, Proust ne reprend pas le conservatisme esthétique de l'article qu'il a fait publier dix ans auparavant.

Mme de Guerne ne serait pas l'émouvante chanteuse d'aujourd'hui si c'était simplement d'un calme paysage grec que sa voix semblât la voix. Non, c'est plutôt d'un paysage lunaire de Monticelli que d'un paysage de Théocrite qu'elle semble exprimer l'état d'âme, et elle est plutôt la musicienne du « silence » de Verlaine que de Moschus. Par là le charme antique de cet art prend quelque chose d'étrangement moderne. Et sans doute il n'y a rien qu'elle interpréterait aussi bien que *Le Clair de lune*, de Fauré, ce merveilleux chef-d'œuvre³⁵².

La pureté du son est dans ce passage un élément de la modernité musicale qu'incarne la cantatrice, car, par cette pureté, elle est libre de toute expression romantique de soi. En même temps, grâce au « charme antique » de sa voix, elle réussit à s'échapper du décadentisme tout en peignant un « paysage lunaire ». Les vertus du classicisme deviennent les conditions de la modernité. La « qualité impressionnante du son³⁵³ » désigne donc non seulement le perfectionnement technique mais aussi l'objectivité interprétative qu'exige la musique moderne délibérément éloignée du romantisme : en prenant Fauré pour exemple, Proust se rapproche de l'esthétique debussyste.

Après avoir renoué l'ancien et le moderne dans l'article sur le prince de Polignac et après avoir réhabilité Wagner dans un texte de la mouvance ruskinienne, Proust arrive dans « Comtesse de Guerne » à dépasser le conservatisme mal justifié de « Camille Saint-Saëns, pianiste ». L'année 1905 marque ainsi le renouvellement de sa critique musicale. Pourtant, celle-ci devra être complétée par des réflexions esthétiques pour constituer la source d'un roman de la vocation artistique.

³⁵¹ CSB, p. 504.

³⁵² CSB, p. 505. Notons que « Musicienne du silence » est le dernier vers de « Sainte », poème de Mallarmé.

³⁵³ CSB, p. 505.

Le 1^{er} juillet 1907, Proust invite ses proches à l'Hôtel Ritz pour une soirée musicale, où jouaient le violoniste Maurice Hayot, les pianistes Marguerite Hasselmans et Édouard Risler. Le programme subsiste grâce à une lettre à Reynaldo Hahn.

Programme (j'avais demandé avant tout du Bunchtnibuls mais n'ai pu en avoir pour resson que vous dirsaï)

Sonate pour piano et violon de Fauré
(Hayot Hasselmans)
Risler : *Andante* de Beethoven
Au soir (je crois) de Shumann [sic.]
Prélude de Chopin
Ouverture des Maîtres Chanteurs.
Idylle de Chabrier
Barricades mystérieuses de Couperin
Nocturne de Fauré
La Mort d'Yseult
Berceuse de Fauré par Hayot et Hasselmans³⁵⁴

Le programme est vraisemblablement établi par les musiciens. La forte présence de Fauré s'explique par le fait qu'il était le musicien invité. Souffrant, il ne put venir et fut remplacé par Risler. De toute façon, cette liste peut être à juste titre un bilan du monde musical de Proust au seuil de sa grande œuvre. Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner et Fauré sont les compositeurs adorés par le jeune écrivain. Dans la *Recherche*, nous retrouverons la sonate de Fauré, un prélude de Chopin et *Tristan et Isolde*, et nous verrons aussi le rôle de Beethoven, Schumann et Chabrier dans ses avant-textes.

Enfin, c'est dans le cinquième et dernier article de cette période, « Impressions de route en automobile³⁵⁵ », que *Tristan et Isolde* est amené d'emblée au cœur du monde proustien. Considéré par Mireille Naturel comme « fil d'Ariane qui permet de lire la *Recherche*³⁵⁶ », cet article dans *Le Figaro*, qui a joué un rôle important dans la genèse du roman proustien³⁵⁷, se caractérise aussi par trois références à la musique. L'écrivain raconte un voyage en automobile de l'après-midi jusqu'à la nuit. Le paysage qu'il voit en passant, sujet du premier

³⁵⁴ Lettre à Reynaldo Hahn, 3 juillet 1907 (*Corr. VII*, p. 212).

³⁵⁵ Publié sous le titre « Journées en automobile » dans *Pastiches et mélanges*, puis dans *CSB*, p. 63-69. Pour la version de 1907, voir édition de Bastianelli. Marcel Proust et John Ruskin, *La Bible d'Amiens, Sésame et les lys et autres textes*, p. 625-636.

³⁵⁶ Mireille Naturel, « À propos de l'article dans *Le Figaro* », *BIP*, n° 34, 2004, p. 92.

³⁵⁷ Voir Mireille Naturel, « Le fabuleux destin de l'article dans *Le Figaro* », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles I. Marcel Proust 4*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 23-39.

poème en prose du héros dans « Combray³⁵⁸ », est d'abord décrit par une métaphore musicale : « La ville, [...] développait d'aplomb et par montées verticales la fugue compliquée mais franche de ses toits³⁵⁹. » La perception en mouvement sera effectivement une question essentielle dans la description de la musique dans la *Recherche*³⁶⁰. Ensuite, la nuit tombée, l'automobile est comparée à un instrument de musique. Le chauffeur, Alfred Agostinelli, est présenté comme un musicien.

De temps à autre – sainte Cécile improvisant sur un instrument plus immatériel encore – il touchait le clavier et tirait un des jeux de ces orgues cachées dans l'automobile et dont nous ne remarquons guère la musique, pourtant continue, qu'à ces changements de registre que sont les changements de vitesse ; musique pour ainsi dire abstraite, tout symbole et tout nombre, et qui fait penser à cette harmonie que produisent, dit-on, les sphères, quand elles tournent dans l'éther³⁶¹.

On peut discerner deux éléments dans ce passage : d'une part, une conception pythagoricienne de la musique cosmique, héritage de Jean *Santeuil*, exprimée avec une clarté remarquable ; d'autre part, une source primordiale de l'épisode du pianola dans *La Prisonnière*. Tout comme Agostinelli, mettant ses pieds sur les pédales et ses doigts sur les touches de l'instrument, Albertine, elle aussi, sera rapprochée de sainte Cécile³⁶². C'est grâce à ce chauffeur bien-aimé que la « fugue » du paysage d'après-midi se transforme en une musique plus immatérielle et plus enchanteresse de la nuit.

L'évocation de *Tristan et Isolde* à la fin du texte peut surgir dans ce contexte nocturne. Ils arrivent chez les parents de l'écrivain et le chauffeur fait sonner la trompe, que Proust rapproche des deux passages du drame wagnérien. Il imagine que le son strident et monotone de la trompe peut être beau pour ses parents, qui devaient l'attendre avec impatience : il s'agit d'une beauté musicale qui ne vient pas de la sonorité elle-même, mais d'une partie moins matérielle de la musique, c'est-à-dire du sens du son dans la forme musicale. L'art de Wagner est un excellent exemple de cette construction formelle qui confère une beauté imprévue à la redite d'un élément sans beauté.

Et je songeais que dans *Tristan et Isolde* (au deuxième acte d'abord quand Isolde agite

³⁵⁸ CS, I, p. 179-180.

³⁵⁹ « Journées en automobile », CSB, p. 64.

³⁶⁰ Voir le chapitre 6 de cette thèse (« 6.3.2. Écrire le temps »).

³⁶¹ « Journées en automobile », CSB, p. 67.

³⁶² P, III, p. 884.

son écharpe comme un signal, au troisième acte ensuite à l'arrivée de la nef) c'est, la première fois, à la redite stridente, indéfinie et de plus en plus rapide de deux notes dont la succession est quelquefois produite par le hasard dans le monde inorganisé des bruits ; c'est, la deuxième fois, au chalumeau d'un pauvre pâtre, à l'intensité croissante, à l'insatiable monotonie de sa maigre chanson, que Wagner, par une apparente et géniale abdication de sa puissance créatrice, a confié l'expression de la plus prodigieuse attente de félicité qui ait jamais rempli l'âme humaine³⁶³.

Le maître de Bayreuth offre au futur romancier deux principes de la formation musicale. La fin de la première scène du deuxième acte, qui précède le célèbre duo d'amour, illustre l'organisation progressive de la forme musicale par la répétition d'un motif simple, qui débouche sur un changement de scène. Cet art de la transition est effectivement une des innovations majeures du compositeur³⁶⁴. Quant au troisième acte, Proust analyse l'intrusion du souvenir dans le cours de l'œuvre, qui contribue à l'unité de celle-ci. L'intermittence du cœur devient chez Wagner un principe de la création formelle. Il reprendra cette analyse de l'air du chalumeau dans *La Prisonnière*³⁶⁵.

L'acuité de l'analyse musicale et la précision de la connaissance sur le drame wagnérien sont remarquables, mais il y a plus. Les deux passages cités de *Tristan et Isolde* décrivent une attente désespérée avant l'arrivée imminente, l'un finissant par une nuit amoureuse, l'autre par la mort des amants. La référence à Wagner confère à l'attente nocturne des parents une aura singulièrement dramatique. D'ailleurs, l'ambiguïté du mot « parent » faisant penser aux parents de l'écrivain, on peut pressentir l'atmosphère de Combray à la fin de cet article publié en novembre 1907. Le jardin fleuri de roses, une bougie allumée dans le noir, le bruit de sonnette qui annonce une visite, on retrouvera tous ces décors chez la tante Léonie où se déroule le drame de coucher. Les références musicales de « Impressions de route en automobile » nous mènent ainsi au seuil de la *Recherche*.

³⁶³ « Journées en automobile », *CSB*, p. 69.

³⁶⁴ C'est le cas de la « musique de transformation » (*Verwandlungsmusik*) dans la deuxième scène de *L'Or du Rhin* et dans le premier acte de *Parsifal*. En composant *Tristan et Isolde*, Wagner lui-même se vante de son « art de transition », qui est selon lui son « art le plus raffiné et le plus profond ». Carl Dahlhaus, *Les Dramas musicaux de Richard Wagner*, p. 64-65.

³⁶⁵ *P*, III, p. 666-668.

DEUXIÈME PARTIE

Genèse d'un monde musical

Chapitre 3. Formation des thèmes principaux : 1908-1913

Dans la deuxième partie, nous poursuivrons la recherche diachronique sur l'évolution de la pensée musicale de Proust, par le biais d'une étude génétique des épisodes musicaux d'*À la recherche du temps perdu*. Les principaux thèmes musicaux dans le roman – Vinteuil et ses deux œuvres, Swann dépassé par le héros, les salons musicaux occupés par les snobs et les vrais mélomanes persécutés – sont les fruits de longues péripéties qui s'étendent des premiers cahiers de *Contre Sainte-Beuve* jusqu'au lendemain de la parution du premier volume du roman. Divers aspects de cette histoire sont explorés par les investigations génétiques depuis quatre décennies. Nous savons que le personnage de Vinteuil n'est inventé qu'en mai 1913, dans les deuxième épreuves de *Du côté de chez Swann*³⁶⁶ ; que la révélation finale a été donnée au héros dans une version primitive du *Temps retrouvé* (1910-1911), lors d'un concert wagnérien³⁶⁷ ; que le contenu schopenhauerien de cette révélation a été transféré au personnage de Swann en 1911 pour être réduit en une esthétique désuète³⁶⁸ ; et qu'enfin la deuxième œuvre est née des expériences musicales intenses en 1913-1914³⁶⁹. Notre tâche sera donc de donner une vue d'ensemble et d'interpréter le dossier génétique d'une façon cohérente. En retraçant la genèse du monde musical de la *Recherche* des cahiers *Contre Sainte-Beuve* en 1908 à la publication de *Du côté de chez Swann* en 1913, nous essayerons de mettre en lumière, outre la mise en scène romanesque des problèmes de l'esthétique musicale, divers aspects touchant la construction du roman : la représentation du milieu dans lequel l'œuvre musicale est présentée, le rapport entre la musique et l'apprentissage esthétique du héros et la recherche pour une nouvelle poétique de la représentation de l'œuvre musicale.

Les avant-textes que nous examinerons sont divisés en quatre groupes : les brouillons jusqu'à la première version continue d'« Un amour de Swann » (1908-début 1910) ; ceux de « Combray », du *Côté de Guermantes* et du *Temps retrouvé* concernant la formation artistique du héros (1910) ; les cahiers de montage d'« Un amour de Swann » (fin 1910-1911) ; les dactylographies et les épreuves corrigées de *Du côté de chez Swann* (1912-1913).

³⁶⁶ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », *Cahier Marcel Proust 9, Études proustiennes III*, Paris, Gallimard, 1979, p. 289-322.

³⁶⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 63-75.

³⁶⁸ Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 1990, t. I, p. 204-218 et t. II, p. 62-86.

³⁶⁹ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 529-546.

3.1. Le côté de chez Verdurin : brouillons de 1908 - début 1910

3.1.1. *Contre Sainte-Beuve* : Cahiers 1, 7 et 29

Au seuil de sa grande œuvre, Proust ne semble pas avoir l'intention de donner à la musique un rôle essentiel. Cependant, les premiers cahiers, dits *Contre Sainte-Beuve*, contiennent quelques passages mentionnant des compositeurs tels que Wagner, Chopin et Beethoven, où nous pouvons trouver le germe des questions sur la musique dans la *Recherche*.

Le nom de Wagner, qui sera le plus important dans le roman proustien, est bien présent dans la correspondance de 1908. L'écrivain compare le compositeur à Anna de Noailles³⁷⁰ et, dans une lettre à Reynaldo, conteste discrètement l'article de Fauré à son sujet³⁷¹. C'est dans ce contexte que Proust présente Wagner, dans une partie du Cahier 1 publiée sous le titre de « Sainte-Beuve et Balzac », comme un modèle de la création littéraire.

C'est l'idée de génie de Balzac que Sainte-Beuve méconnaît là. Sans doute, pourra-t-on dire, il ne l'a pas eue tout de suite. Telle partie de ses grands cycles ne s'y est trouvée rattachée qu'après coup. Qu'importe ? *L'Enchantement du vendredi saint* est un morceau que Wagner écrivit avant de penser à faire *Parsifal* et qu'il y introduisit ensuite. Mais les ajoutages, ces beautés rapportées, les rapports nouveaux aperçus brusquement par le génie entre les parties séparées de son œuvre qui se rejoignent, vivent et ne pourraient plus se séparer, ne sont-ce pas de ses plus belles intuitions ? La sœur de Balzac nous a raconté la joie qu'il éprouva le jour où il eut cette idée, et je la trouve aussi grande ainsi, que s'il l'avait eue avant de commencer son œuvre. C'est un rayon qui a paru, qui est venu se poser à la fois sur diverses parties ternes jusque-là de sa création, les a unies, fait vivre, illuminées, mais ce rayon n'en est pas moins parti de sa pensée³⁷².

Bien qu'il s'agisse ici d'une information erronée³⁷³, Wagner fournit à Proust une idée de l'unité de l'œuvre, qui n'est pourtant pas sans ambiguïté. Quand il écrit que « *L'Enchantement du Vendredi saint* » a été composé avant la conception de *Parsifal* puis ajouté après la composition de celui-ci, on ne peut pas savoir avec précision si ce morceau est

³⁷⁰ Lettre à Anna de Noailles, peu après le 21 mars 1908 (*Corr. VIII*, p. 71-73).

³⁷¹ Lettre à Reynaldo Hahn, le 24 octobre 1908 (*Corr. VIII*, p. 252-255). Pour une autre référence à Wagner et son *Anneau du Nibelung*, voir Lettre à Armand de Guiche, le 30 octobre 1908 (*Corr. VIII*, p. 263-264).

³⁷² « Sainte-Beuve et Balzac », *CSB*, p. 274.

³⁷³ Selon Jean-Jacques Nattiez, la source de cette erreur est *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897) d'Albert Lavignac, ouvrage incontournable pour les wagnériens au temps de Proust. Il remarque aussi que ce processus de création, attribué à Wagner, n'est autre que celui de Proust. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 46-50.

un germe qui contient une unité en puissance ou s'il est un catalyseur qui réalise l'unité rétrospectivement. Pour favoriser l'idée d'une unité rétrospective, *Parsifal* sera remplacé par *L'Anneau du Nibelung* dans la *Recherche*³⁷⁴. Avec « Impressions de route en automobile » de novembre 1907, ce passage ouvre donc une nouvelle piste de la réflexion sur Wagner qui était laissée inexplorée dans les années des *Plaisirs et les Jours*, réflexion sur la forme de l'œuvre. Le parallèle entre Wagner et Balzac, ainsi que la notion de l'unité ultérieure seront repris dans les Cahiers 49 et 73, pour trouver leur place finalement dans *La Prisonnière*.

Chopin apparaît quelques pages plus bas dans le même texte. Le narrateur décrit le bruit de la pluie entendu chez M. de Guermantes et se rappelle le célèbre prélude de Chopin, *La Pluie* (op. 28, n° 15). L'image d'une femme aristocrate solitaire préfigure la marquise douairière de Cambremer dans sa jeunesse et situe le compositeur dans le territoire du vieux romantisme. Lié exclusivement à la nature malade, au sentimentalisme un peu exagéré et au manque de volonté, il n'y a pas chez Chopin cet essai d'équilibre que nous avons constaté dans le poème de « Portraits de musiciens ». Proust ajoute ensuite une note dans la page suivante, où il définit le style de Chopin, en décrivant le développement typique de sa musique.

Chopin, ce grand artiste maladif, sensible, égoïste et dandy qui déploie pendant un instant doucement dans sa musique les aspects successifs et contrastés d'une disposition intime qui change sans cesse et n'est pendant plus d'un moment doucement progressive sans que vienne l'arrêter, se heurtant à elle et s'y juxtaposant, une toute différente, mais toujours avec un accent intime maladif, et replié sur moi-même dans ses frénésies d'action, avec toujours de la sensibilité et jamais de cœur, souvent de furieux élans, jamais la détente, la douceur, la fusion à quelque chose d'autre que soi, qu'a Schumann³⁷⁵.

Ce passage est non seulement une première esquisse de la description du prélude de Chopin joué au concert chez Mme de Saint-Euverte, mais nous y reconnaissons aussi une des origines de la sonate de Vinteuil, parce que Proust développe dans cette note sur Chopin une technique de la description musicale telle qu'on la retrouve aux auditions de la sonate par Swann. Il décrit le mouvement d'un élément qui fait émerger l'espace de la musique pour résumer la forme de l'œuvre et illustrer l'essence du style du compositeur.

Dans ce texte, Chopin est défini comme un artiste narcissique. Sa musique est un pur

³⁷⁴ P, III, p. 666-667.

³⁷⁵ « Sainte-Beuve et Balzac », CSB, p. 281.

monologue, enfermée dans son intimité et qui favorise le retour obsessionnel à soi. Dans *Sodome et Gomorrhe*, ce caractère du musicien est considéré comme un danger qui atteint une génération de mélomanes comme Mme de Cambremer ou M. de Charlus. L'image de Schumann, qui fait contraste avec celle de Chopin, se retrouvera aussi dans le futur roman. Sa musique sera une musique consolatrice, réalisant par excellence « la fusion à quelque chose d'autre que soi », tandis que Chopin fraye un chemin vers la profondeur de l'âme artiste dans une solitude inconsolable³⁷⁶.

Quant à Beethoven, il est comparé à Baudelaire dans le Cahier 7 :

Le soir, dès qu'il s'allume, et où le soleil met

*Ses beaux reflets de cierge
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge,*

jusqu'à l'heure où il est fait « de rose et de bleu mystique », et avec ces restes de musiques qui traînent toujours chez lui et lui ont permis de créer l'exaltation la plus délicieuse peut-être depuis *La Symphonie héroïque* de Beethoven :

*... Ces concerts riches de cuivre
Dont les soldats parfois inondent nos jardins
Et qui dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.*

*Le son de la trompette est si délicieux
Dans ces soirs [solennels] de célestes vendanges...³⁷⁷.*

La comparaison des deux artistes sera maintenue dans un essai très tardif, « À propos de Baudelaire » (1921). Pourtant, leur point commun sera non plus « l'exaltation délicieuse » de la sonorité, mais leur apparente cruauté et leur profond classicisme. Les deux poèmes cités ci-dessus (« Les Petites Vieilles » et « L'Imprévu ») seront associés non à Beethoven, mais à Wagner³⁷⁸. Dans la *Recherche*, les cuivres seront les instruments wagnériens par excellence. En 1909, Proust garde encore la vision wagnérienne de Beethoven qu'il a exprimée dans « Un dimanche au Conservatoire ».

Un autre point de départ du monde musical du roman proustien est le Cahier 29. Dans ce

³⁷⁶ Pour une discussion détaillée, voir le chapitre 7 de la présente thèse (« 7.2.2. Construction de l'histoire »).

³⁷⁷ « Sainte-Beuve et Baudelaire », *CSB*, p. 255-256.

³⁷⁸ « À propos de Baudelaire », *CSB*, p. 623.

cahier que Mireille Naturel appelle le « creuset de la *Recherche*³⁷⁹ », Proust examine deux romans musicaux qui pourraient lui servir de modèle ou de contre-modèle : *Les Maîtres Sonneurs* de George Sand et *Jean-Christophe* de Romain Rolland³⁸⁰. Le paragraphe sur *Les Maîtres Sonneurs* semble être rédigé pour une scène de lecture lorsque le héros était enfant et dans laquelle quelques thèmes liés à la musique – la petite phrase qui plaît à Swann, la musique dans la nature, la vocation d’artiste – sont évoqués dans la lignée de *Jean Santeuil*. Dans l’essai sur Romain Rolland, Proust critique sévèrement cet écrivain musicologue et son personnage Jean-Christophe, compositeur dont « les boutades terriblement banales sont exaspérantes³⁸¹ ». Proust créera un compositeur qui ne donnera aucune explication verbale sur son art. « Les livres sont, écrit-il dans le même passage, l’œuvre de la solitude et les *enfants du silence*³⁸² ».

Le Cahier 29 montre des réflexions critiques pour intégrer la musique dans la fiction. Il est difficile de dater les deux passages par rapport aux épisodes de la sonate de Saint-Saëns dans les Cahiers 69 et 22 et donc de décider s’ils sont le fruit de l’écriture romanesque ou s’ils en sont un travail préparatoire. De toute façon, lié aux épisodes de la sonate, le Cahier 29 est une preuve que la musique est devenue, dans la deuxième moitié de 1909, un thème important de l’œuvre proustienne.

3.1.2. Les origines du salon Verdurin : Carnet 1, Cahiers 31 et 51

En ce qui concerne la sonate de Vinteuil, il faut d’abord noter que l’idée de la phrase musicale qui revient remonte à l’été 1908 (note du Carnet 1, rédigée pendant le séjour à Cabourg).

Nous espérons que la même phrase musicale va revenir, elle revient, nous fait moins d’effet que la 1^{ère} fois et ne nous apporte rien de plus. Idem peinture.

Circonstances voluptueuses et vulgaires offertes en quantité et seules et par la musique

³⁷⁹ Mireille Naturel, « Le Cahier 29, creuset de la *Recherche* », in Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Proust aux brouillons*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 285-294.

³⁸⁰ Sur *Les Maîtres Sonneurs* comme un modèle de roman de l’artiste, voir Mireille Naturel, « Proust et *Les Maîtres Sonneurs* de George Sand », *BMP*, n° 67, 2017, p. 113-121. Voir aussi Mireille Naturel, « Le Cahier 29, creuset de la *Recherche* », p. 290-291 pour sa transcription intégrale du passage sur *Les Maîtres Sonneurs*, Cahier 29, f° 18^o-19^o. Sur *Jean-Christophe* comme contre-modèle, voir notamment Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 474-486.

³⁸¹ « Romain Rolland », *CSB*, p. 308.

³⁸² *CSB*, p. 309.

facile.

Dimanche à Paris, à Cabourg, train file³⁸³.

Phrase émergeant pour la 1^{ère} fois d'un morceau, comme une figurante qu'on n'avait pas encore remarquée, comme une nymphe apparaissant sous les ondes sonores (tziganes de Cabourg, Werther, valse de Strauss³⁸⁴).

Le retour attendu de la phrase, la métaphore de la figurante, la phrase qui émerge des ondes sonores – ces notes sont une source de la réécriture de *Jean Santeuil* dans les Cahiers 69 et 22³⁸⁵. Expérience réitérée, impression diminuée : ce schème sera retrouvé non seulement dans l'épisode de la sonate, mais aussi dans celui de la petite madeleine.

Le milieu Verdurin, où sera jouée plus tard la sonate, est créé dans le Cahier 31 qui date du printemps 1909. Dès son invention, c'est un salon musical.

Quand Mme Verdurin demande au pianiste suédois de jouer quelque chose, M. Verdurin lui dit : « Ne l'ennuie pas. » Mais si M. Verdurin demande au pianiste suédois de jouer du Chopin, Mme Verdurin s'écrie « Ah ! tuez-moi ! » Ce n'est pas que le pianiste joue mal Chopin ou qu'elle n'aime pas Chopin. C'est au contraire parce qu'il joue très bien, qu'elle aime trop cela. « Je n'ai plus envie de me remettre au lit pour huit jours ! Vous savez moi je sais ce qui m'attend quand il a joué la grande polonaise. La dernière fois j'ai tellement pleuré que j'ai eu un rhume de cerveau avec des névralgies faciales. Vous êtes bons vous ! Je ne tiens pas à recommencer³⁸⁶. »

Le pianiste qui joue du Chopin est comparé à Édouard Risler. Par le nom de ce dernier (né en 1873), on peut savoir que la scène n'était pas encore située avant la naissance du héros. Après la mise en place d'« Un amour de Swann », la référence à Risler sera un anachronisme et Proust le corrigera en mai 1913. Dans les deuxièmes épreuves, Risler et Chopin seront remplacés respectivement par Anton Rubinstein (mort en 1894) et Wagner. L'évolution du salon Verdurin, que nous allons examiner dans la dernière partie de ce chapitre, prendra une double direction : la mise en perspective historique³⁸⁷ et l'adhésion progressive au wagnérisme. En 1909, le salon Verdurin est plus proche des salons musicaux que Proust fréquentait. C'est dans ce milieu que, tirée de *Jean Santeuil*, la sonate de Saint-Saëns vient

³⁸³ Carnet 1, f^o 8r^o (*Carnets*, p. 44-45).

³⁸⁴ Carnet 1, f^o 8v^o-9r^o (*ibid.*, p. 45).

³⁸⁵ D'ailleurs, la mélodie des tziganes réapparaît dans le Cahier 27 qui, selon Françoise Leriche, joue un rôle essentiel dans l'évolution de l'épisode de la sonate dans le Cahier 22. Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 23-30.

³⁸⁶ Cahier 31, f^o 19r^o-20r^o (transcription simplifiée).

³⁸⁷ L'expression est de Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust*, t. I, p. 204-218.

s'installer.

Le personnage du pianiste connaît un autre développement en été 1909 dans le Cahier 51, où il fait son service militaire et rencontre M. de Guercy à la gare Saint-Lazare³⁸⁸. Anonyme, il peut être considéré comme le prototype de Charles Morel mais il n'est pas distingué du pianiste du Cahier 31. Il s'agit vraisemblablement d'un même personnage, parce que la tante du pianiste est aussi évoquée dans le Cahier 51. Lié à la fois à Swann, aux Verdurin, au futur Charlus et au héros, ce pianiste possédait en 1909 une grande potentialité romanesque, qui n'avait jamais eu l'occasion de se déployer.

3.1.3. « Un amour de Swann » en 1910 : Cahiers 69 et 22

Cahier 69

Les Cahiers 69 et 22, rédigés entre la fin 1909 et le début 1910, forment la première version continue d'« Un amour de Swann ». S'y établit la structure fondamentale du récit : deux auditions marquant le début et la fin de l'amour. L'écrivain réutilise les deux fragments de *Jean Santeuil* sur la sonate de Saint-Saëns (« La petite phrase » et « La musique consolatrice »). Toutefois, reprendre un texte écrit plus de dix ans auparavant signifie un travail complet de réécriture. Nous mettrons en lumière, à travers une microlecture des cahiers de brouillon au miroir de *Jean Santeuil*, la nouveauté du discours musical proustien en 1909. Le premier passage qui décrit la sonate commence au folio 27r^o du Cahier 69.

Avant de jouer autre chose, ou quand après avoir joué autre chose il allait quitter le piano, Swann lui demandait la petite phrase. Et il l'écoutait passer, en murmurant, rapide, à plis simples et immortels, portant sur elle le reflet d'un divin sourire. Sans doute il sentait tout ce qu'il y avait de désenchanté dans ce sourire qui semblait se reporter mélancoliquement à la fragilité de toutes choses, il semblait que tout en distribuant les dons de sa grâce, pendant les quelques instants qu'elle passait, la petite phrase secouait tristement la tête en pensant à la vanité de tout, et que comme Vénus naissant de l'onde, elle semblait émerger d'un flot de larmes. Mais son amour dans sa naissante espérance jouait avec cette tristesse de la petite phrase sans se laisser attrister par elle. Qu'importe qu'elle dît que l'amour est fragile puisque le sien était fort. Elle passait vite mais comme une caresse et elle lui parlait de chagrins qui ne rendaient plus profond le sentiment de son bonheur³⁸⁹.

³⁸⁸ SG, III, *esquisse II*, p. 938-939.

³⁸⁹ Cahier 69, f^o 28r^o (CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 910-911).

Presque tous les éléments lexicaux de la description musicale dans *Jean Santeuil* sont repris dans la citation – Swann entend la phrase « passer », qui se caractérise par la présence des « plis » et d'un « divin sourire ». Elle est « rapide », semble signifier le « désenchantement », mais passe « comme une caresse », de sorte que l'auditeur est capable de « jouer avec la tristesse³⁹⁰ ». Cependant, Proust est loin de recopier le texte de sa jeunesse. D'une réécriture subtile, il résulte un texte nouveau, qui illustre le changement de la pensée musicale de l'auteur.

D'abord, si la petite phrase de *Jean Santeuil* était une monade, elle est maintenant munie d'une structure interne. Dans le roman de jeunesse, elle était présentée « dans le pli d'un regret » et « avec la grâce d'un sourire », comme si « le pli » et le « sourire » avaient été à l'extérieur de la phrase musicale. Au contraire, dans le Cahier 69, ils sont déplacés à l'intérieur de la phrase : celle-ci est décrite comme « à plis simples et immortels, portant sur elle le reflet d'un divin sourire ». En conséquence, la signification de la phrase musicale est désormais tributaire de sa propre structure, ou plus précisément, de l'interprétation de cette structure par l'auditeur. Dans *Jean Santeuil*, la petite phrase possède un contenu langagier défini, assuré par le narrateur du roman (« la phrase désolée qui disait que tout passe »), alors que dans le brouillon d'« Un amour de Swann », le message de la phrase est attribué au personnage de Swann, par le biais du style indirect libre (« Qu'importe qu'elle dît que l'amour est fragile puisque le sien était fort »), et par la modification de la construction verbale (« elle lui parlait »). En 1909, le contenu de la musique devient ainsi une entité subjective et psychologique construite par l'auditeur.

La structure du paragraphe fait aussi la différence entre les deux textes. L'épisode de *Jean Santeuil* procède par comparaison entre deux temps d'audition (« alors » et « maintenant »). En revanche, dans le Cahier 69, il ne s'agit que de l'audition sur place, celle

³⁹⁰ Nous reproduisons ici le texte de *Jean Santeuil* (l'italique est de nous) : « Loin d'elle, tout seul, n'ayant pas eu un baiser ce soir et n'osant pas en demander, il écoutait cette phrase dont le *divin sourire* déjà au temps de leur bonheur lui paraissait *désenchanté*. Mais alors leur amour avait vite fait de noyer la tristesse, ce pressentiment qu'il était fragile, dans la douceur de sentir qu'ils le gardaient intact. La tendresse de chacun s'inquiétait ensemble de la vie mais non point l'une de l'autre, et le chagrin d'entendre que tout passe rendait plus profond le bonheur de sentir leur amour durer. *Ils entendaient que cette phrase passait, mais ils la sentaient passer comme une caresse*. Alors, comme ils savaient *jouer* ensemble avec elle, *la tristesse était légère à leur amour*. Elle était si lourde maintenant que Jean s'appuyait contre le fauteuil pour ne pas tomber et tendait les nerfs de ses joues comme des bras forts pour ne pas laisser tomber les larmes suspendues, dans le vertige infini des sanglots. Cependant à la phrase désolée qui disait que tout passe, la tristesse paraissait rester aussi légère. Son cours *rapide* et pur ne s'était pas un instant ralenti. Et si jadis il semblait que c'était dans le *pli* d'un regret qu'elle faisait passer devant eux la douceur de leur amour, maintenant le désenchantement dernier, le désespoir irrémédiable, le néant final où elle l'entraînait, il lui semblait que c'était avec la grâce d'un sourire » (*JS*, p. 817).

d'autrefois étant relatée dans un autre paragraphe. Les deux temps ne seront plus traités dans une même phrase.

Cette modification de la stratégie descriptive s'explique sans doute à partir de l'évolution de l'esthétique proustienne de la musique. Chez le jeune Proust, la comparaison de jadis et maintenant est construite autour de noms de sentiment qui occupent la place du sujet grammatical dans la plupart des phrases. Ces noms – amour, tendresse, chagrin et surtout tristesse – obtiennent ainsi le statut de la substance qui assure l'identité de ce qui se fait entendre et de ce que nous écoutons. Le sentiment est la vérité de la musique qui s'impose au sujet écoutant, dont la réaction sentimentale n'est que l'interprétation provisoire de cette vérité.

C'est à peu près ce que Swann exprime après l'audition dans le Cahier 69 (« la petite phrase musicale, [...] elle a l'air d'être du son, elle n'est en réalité que du sentiment et de la pensée³⁹¹ ») ; mais cette pensée n'est plus garantie par le narrateur. Le nom de sentiment n'est qu'une seule fois employé comme sujet, qui plus est, avec un déterminant de possession (« son amour », donc l'amour de Swann et non pas l'amour exprimé par la musique). Les sujets grammaticaux sont partagés entre Swann et la petite phrase. Au début, c'est Swann qui est au premier plan (« il l'écoutait » – « il sentait »), mais il cède sa place à la petite phrase qui obtient de plus en plus de réalité (« il semblait que » – « elle semblait émerger » – « elle passait vite »). Néanmoins, c'est dans l'esprit de l'auditeur que la réalité de la phrase musicale est instaurée. Ce qu'elle lui dit, le contenu, est fondé sur ce qu'il sent et ce qu'elle lui semble, c'est-à-dire dans sa conscience. La vérité objective qui dominait la musique de *Jean Santeuil* est, sans être totalement rejetée, remplacée par la psychologie de l'auditeur.

La description musicale du folio 28r^o est complétée par un autre essai. La réécriture du texte ancien n'était-elle pas une solution satisfaisante pour Proust ? Sans doute avant de rédiger la deuxième partie du folio 28r^o qui contient le discours de Swann sur la musique³⁹², il reprend le récit au folio 25v^o avec un épisode d'une audition antérieure que Jean-Jacques Nattiez a appelé « l'exécution archétypale³⁹³ ».

Il y a quelque temps, dans une soirée, il avait entendu un morceau exécuté au piano et violon où, à un moment, il s'était senti charmé sans que ses yeux – car il n'était pas musicien – aient pu distinguer le contour de ce qui lui avait plu ; mais vers la fin du

³⁹¹ Cahier 69, f^o 29r^o (CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 912).

³⁹² Nous suivons l'hypothèse de Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 33.

³⁹³ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 91-99.

morceau, revint toute cette partie qui lui avait plu et comme une figurante qu'on n'a pas bien distinguée la première fois dans un ensemble, mais dans la beauté de laquelle on reconnaît la seconde fois qu'on la voit la cause du charme que l'on avait ressenti, il distingua nettement cette fois, émergeant distincte des ondes sonores, une phrase qui s'y trouvait, comme un bonheur inconnu qu'il aurait pu atteindre, comme une beauté nouvelle dans la vie qui donnait à sa propre sensibilité une valeur plus grande. Il souhaita passionnément que la phrase revînt une troisième fois, qu'il pût la connaître mieux, revînt une troisième fois encore et elle revint en effet, mais cette fois sa sensation fut un peu moins vive³⁹⁴.

Proust entreprend une description de la sonate de Saint-Saëns qui ne se réfère plus à *Jean Santeuil*. S'il traitait jusqu'alors une partie de l'œuvre dont le statut est plus ou moins incertain (« passage », « partie » ou « phrase » dans les folios 27^o-28^o), il envisage cette fois un morceau entier. Swann occupe alors la place de sujet d'une manière presque exclusive³⁹⁵, la description musicale suivant le courant de sa conscience. L'audition de l'œuvre se déroule en quatre phases : perception sensorielle (« il avait entendu ») – réaction émotionnelle (« il s'était senti charmé ») – perception intellectuelle (« il distingua nettement ») – réaction passionnelle (« il souhaita passionnément »). Les trois apparitions de la petite phrase correspondent aux trois dernières étapes de l'écoute musicale. La structure de l'œuvre est transposée dans le processus de l'écoute qui se résume dans une forme schématique. Ainsi se forme une stratégie de la représentation subjective de l'œuvre musicale. Les mots abstraits dans le roman de jeunesse sont remplacés par de fréquents emplois de métaphores introduites par le mot « comme ».

Cette nouvelle description de la sonate va remplacer celle du folio 28^o, qui sera supprimée dans le Cahier 15. Certes, l'approche subjective de la description musicale soulève encore des questions théoriques. Comment justifier la coïncidence du déploiement de l'œuvre et du développement psychologique de l'auditeur ? Si le narrateur connaît la structure de l'œuvre, pourquoi la représenter à travers la conscience d'un personnage ignorant, au risque de gauchir la compréhension de l'œuvre par le lecteur ? Nous sommes au seuil d'une aventure d'écriture : Proust ne manquera pas d'affronter ces questions dans les versions ultérieures de l'épisode.

Un autre passage sur la musique dans le Cahier 69 concerne le goût musical d'Odette³⁹⁶. La petite phrase étant devenue « l'air national » de leur amour, Swann demande à Odette de

³⁹⁴ Cahier 69, f^o 25v^o (CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 911).

³⁹⁵ À deux exceptions près : « revint toute cette partie » et « elle revint en effet ».

³⁹⁶ Cahier 69, f^o 39^o-40^o (CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 918-919).

la jouer « dix, vingt fois de suite ». Mais elle préfère à la sonate de Saint-Saëns « du Tosti, du Delmet, l'entracte de *Cavalleria rusticana* qu'elle avait, disait-elle, demandé dans son testament qu'on jouât à son enterrement ». Cela montre à Swann qu'Odette révélait des « vulgarités de sentiment et des idées de bourgeoisie et de cocotte sur le chic ». Quelques lignes plus bas, elle manifeste « son envie d'aller à *La Bohème* [sic] ou à la fête des fleurs ». Dans le Cahier 22, elle désire aller voir *Paillasse* (Pagliacci), à l'exaspération de Swann.

Cavalleria rusticana (1890) de Pietro Mascagni, *La Bohème* (1896) de Giacomo Puccini, *Paillasse* (1892) de Ruggero Leoncavallo : les trois œuvres les plus célèbres de l'opéra veriste italien sont ainsi accusées comme preuves du mauvais goût musical d'Odette. Cela concerne d'abord la chronologie du roman. L'amour de Swann, à ce stade, doit se situer au moins après la première parisienne de *La Bohème* en juin 1898. Dans le texte publié, la prédilection pour *Cavalleria rusticana* sera attribuée à Albertine, avec moins de nuances méprisantes. Quant aux maîtres italiens, ils seront remplacés dans « Un amour de Swann » par des musiciens plus ou moins oubliés du Deuxième Empire, Victor Massé (1822-1884), Joseph Tagliafico (1822-1900) et Olivier Métra (1830-1889).

La référence au verisme italien dans le Cahier 69 semble un peu injuste à notre époque. Il faut cependant tenir compte du fait que l'extrême sévérité vis-à-vis de l'opéra veriste était une tendance générale de la critique musicale en France au temps de Proust. Reynaldo Hahn, critique du *Journal* depuis 1909, ne s'empêchait pas d'exprimer des « outrages habituels » à *Cavalleria rusticana* et à *Paillasse*³⁹⁷. Son opinion aurait influencé le roman de son ami, qui était loin d'être un bon connaisseur de la musique italienne. En effet, la référence au verisme est à lire en parallèle avec un article posthume sur Hahn écrit entre 1909 et 1914, qui exprime une idée proche du Cahier 69.

Déjà, il y a chez Reynaldo Hahn cette tendance à renoncer à toutes ces grâces et « facilités » qu'il immole, comme des victimes charmantes et choisies, sur l'autel d'une Divinité plus sévère : la Vérité. Non pas le Verisme, cette parodie de la vérité où le « néo-italianisme » trouve le moyen de supprimer toute réalité véritable et profonde, mais la vérité intime, psychologique. Sa musique n'est pas ce chant dont parle Victor Hugo « où rien d'humain ne reste ». Elle n'est que la vie même de l'âme, la substance interne du langage, libérée, s'élevant, s'envolant, devenue musique³⁹⁸.

³⁹⁷ Vincent Giroud, « Hahn critique musical », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015, p. 131-132.

³⁹⁸ « [Reynaldo Hahn] », *CSB*, p. 556.

Proust défend « la vérité intime, psychologique » de la musique contre le réalisme vulgaire et la vocalité exagérée de l'opéra italien, pour soutenir le style conservateur de son ami. Cette idée associe la critique du vérisme et l'expérience musicale de Swann. Si la tâche du compositeur est de consacrer son art à la vérité intime et psychologique, l'enjeu de l'audition sera de reconnaître cette vérité, qui, après la réécriture de *Jean Santeuil*, ne sera plus donné gratuitement par le narrateur. La vérité psychologique comme essence de la musique, c'est le propos de Swann après son audition de la sonate chez les Verdurin dans le Cahier 69. Or, Swann ne l'affirme qu'avec un langage théorique : en réalité, son amour naissant l'empêche de voir clairement la tristesse de la petite phrase.

Cahier 22

La question de la vérité psychologique dans la musique sera réexaminée dans le Cahier 22, deuxième partie des brouillons d'« Un amour de Swann ». Ce cahier, qui suit le Cahier 69, contient deux épisodes qui traitent la musique comme matière principale : le projet d'Odette d'aller à Bayreuth et le concert mondain où Swann entend de nouveau la sonate.

Le premier³⁹⁹, qui semble être composé à partir d'une relecture de *Jean Santeuil*⁴⁰⁰, sera repris dans la version publiée sans modification importante. La jalousie de Swann qui le pousse parfois à détester Odette, sa lettre imaginaire, l'intention réelle d'Odette d'aller à Bayreuth avec les Verdurin, l'image de Bayreuth contaminé par le snobisme sont des éléments que l'on retrouve dans « Un amour de Swann ». Cependant, il faut noter que si, dans le roman publié, Odette a exprimé elle-même son désir de visiter Bayreuth, dans le Cahier 22, c'est Swann qui l'offre d'abord à son amante. En 1910, le salon Verdurin n'était pas un salon wagnérien : on peut supposer qu'Odette n'y a pas eu l'occasion de s'informer sur le maître allemand. La conversion de Mme Verdurin au wagnérisme aura lieu assez tard dans la genèse de *Du côté de chez Swann* : nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre.

La scène du concert mondain est la reprise d'un épisode de *Jean Santeuil*⁴⁰¹ et sa genèse a été bien éclairée par la thèse de Françoise Leriche⁴⁰². Le Cahier 22 contient deux versions de la scène, qui traitent respectivement les circonstances mondaines et l'effet psychologique de l'audition. Entre ces deux textes, Leriche intercale un fragment du Cahier 27 (f° 48r°-50r°),

³⁹⁹ Cahier 22, f° 10r°-12r° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 926-927).

⁴⁰⁰ Il n'y a pas dans *Jean Santeuil* de texte correspondant à cet épisode mais Swann y est appelé deux fois Jean.

⁴⁰¹ « La musique consolatrice », JS, p. 842-844.

⁴⁰² Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 25-30.

qui décrit un Swann écoutant de la musique tzigane et qu'elle considère « comme un développement pour le concert du Cahier 22⁴⁰³ ». Ces indices génétiques donnés, nous entreprendrons une microlecture du Cahier 22, en le comparant avec sa version antérieure de *Jean Santeuil*, pour prolonger les deux problématiques que nous avons abordées dans le Cahier 69 : la méthode de représenter la petite phrase et la question de la vérité dans l'écoute musicale.

La représentation de la petite phrase peut être analysée selon les trois phases de son existence : l'apparition, le déroulement et la disparition. Comme dans *Jean Santeuil*, l'apparition de la phrase dans le Cahier 22 est marquée par la reconnaissance de l'auditeur. Une note haute de violon qui se prolonge comme une attente lui annonce la phrase qui va suivre. Cependant, l'objet de sa reconnaissance varie dans les trois textes.

(Jean Santeuil) Alors Jean reconnut la *Première Sonate pour piano et violon* de Saint-Saëns et, sentant ce qui allait venir, il sentit son cœur se troubler⁴⁰⁴.

(Cahier 22, 1^{er} fragment) et Swann, lui aussi avait reconnu le motif caché encore qui allait paraître ; [...] il était sans le savoir dans la sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, et dans une seconde la petite phrase allait être devant lui. Et maintenant elle était là, commençait à se dérouler, s'adressait à lui⁴⁰⁵.

(Cahier 22, 2^e fragment) Et à ce moment Swann sentant ce qui allait venir sans le savoir encore sentit un choc ; avant même de s'être dit : « Mais c'est la petite phrase de Saint-Saëns » aussitôt qu'il reconnut cette note qui la précède, sans se rappeler encore ce que c'était, il sentit en un déchirement affreux son cœur s'ouvrir et se dédoubler, il était face à face avec lui, avec le malheureux indifférent à Odette qu'il était⁴⁰⁶.

Si Jean remarquait d'emblée l'identité de l'œuvre et prévoyait son effet affectif, la reconnaissance est moins complète chez Swann. Dans la première version du Cahier 22, ce dernier reconnaît seulement « le motif caché », c'est-à-dire la petite phrase elle-même, sans savoir pour le moment de quelle œuvre il s'agit. Quant à la deuxième version du Cahier 22, contrairement à *Jean Santeuil*, la réaction affective (« un choc ») précède la reconnaissance ; puis, l'objet de reconnaissance se borne à la seule note annonciatrice. À la reconnaissance de l'œuvre se substitue en quelque sorte la réminiscence du sujet écoutant : autrement dit, la

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰⁴ *JS*, p. 843.

⁴⁰⁵ Cahier 22, f^o 23r^o (*CS*, I, *esquisse LXXV*, p. 935).

⁴⁰⁶ Cahier 22, f^o 32r^o (*CS*, I, *esquisse LXXV*, p. 941).

réminiscence n'exige plus l'identification de l'œuvre et laisse l'auditeur dans le mystère. Il se trouve envahi par ce choc de la réminiscence, démuné momentanément de l'identité de l'œuvre qui l'aurait rassuré en lui permettant de prévoir ce qu'il allait ressentir. Il y a dans la sonate donc quelque chose que Swann ne connaît pas. En le privant de l'identification immédiate de l'œuvre, Proust réserve un mystère que son personnage devra aborder au cours de l'audition.

Le déroulement de la petite phrase était assimilé, dans le roman de jeunesse, à une transmission d'un message verbal. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, Proust décrit la phrase à grand renfort de verbes d'énonciation, en répétant cinq fois le verbe « parler ». Cela produit l'impression que la musique est suspendue pendant la révélation de la petite phrase. Elle répète inlassablement sa parole, prend suffisamment de temps pour dire à Jean « tout ce qu'elle avait à lui dire » et « il la sentait là bien réelle⁴⁰⁷ ». Elle n'est pas éphémère, son message est hors du temps.

Au contraire, le premier fragment du Cahier 22 introduit une dimension temporelle dans la présentation du message émis par la petite phrase.

Swann la sentait tout près, invisible, cachée sous la feuillée sonore, qui l'entraînait à part pour lui parler, pour lui parler d'elle qu'elle connaissait, qui essayait sa tristesse, l'emmenait et lui disait de sa voix légère et désabusée qui ne croyait plus à l'amour pour elle mais voulait faire du bien à celui des autres, ce qu'elle avait à lui dire, et le lui disait rapidement car déjà les rites nécessaires à son apparition allaient finir et elle allait s'évanouir comme un esprit⁴⁰⁸.

La petite phrase est pressée par le courant de la musique, de sorte qu'elle n'a pas assez de temps pour dire tout ce qu'elle a à dire. Dans le deuxième fragment du Cahier 22, le fait qu'elle lui parle n'est jamais affirmé par une forme verbale simple à l'imparfait de l'indicatif. La phrase « allait pouvoir lui parler », elle est « à deux pas de lui pour lui dire », elle « semblait dire » quelque chose, il « sentait la présence invisible mais prochaine de la petite phrase [...] qui s'adressait à lui » et enfin « déjà elle avait fini ce qu'elle avait à dire », mais sa présence en tant que sujet parlant n'est nulle part saisie en flagrant délit. Sa parole est fondue dans le flux de la musique. C'est à partir de ce moment que la musique est décrite comme ayant une véritable structure temporelle dans l'œuvre de Proust.

La disparition de la petite phrase, marquée dans les trois versions, ne devient l'objet

⁴⁰⁷ JS, p. 844.

⁴⁰⁸ Cahier 22, f° 23r° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 935).

d'une description détaillée que dans le deuxième texte du Cahier 22. Dans les deux précédents, Proust mentionne les « rites » qui font apparaître et disparaître la phrase, mais il ne dit pas comment se déroulent les deux phénomènes. Ce n'est que dans la dernière version de l'épisode que nous trouvons la phrase en train de disparaître :

Mais déjà elle avait fini ce qu'elle avait à dire. Déjà les rites magiques qui l'exorcisaient avaient commencé ; elle était déjà loin, on ne l'apercevait plus que transformée, dans une lumière qui la rendait différente, puis on n'aperçut plus qu'une ligne seulement de sa silhouette, un autre fragment de ligne, mais défait qui ne la dessinait plus, et elle se décomposait dans l'atmosphère musicale où d'autres formes s'apprêtaient à entrer, elle s'était enfin évanouie⁴⁰⁹.

Si ces « rites magiques » servaient à isoler la petite phrase dans les versions antérieures, cette fois, ils affirment sa continuité avec le reste de la sonate. La phrase n'est pas simplement remplacée par d'autres éléments, elle disparaît d'une façon graduelle et en relation étroite avec les éléments qui suivent. Elle devient un élément plastique et prend sa fonction dans la totalité de l'œuvre musicale. La petite phrase, dans la deuxième version du Cahier 22, n'est plus une révélation qui se donne comme évidence, mais un être furtif qui s'ouvre sur le mystère et s'inscrit dans le temps. À partir de ce constat, nous aborderons la question de la vérité psychologique dans la musique.

L'effet psychologique de la sonate de Saint-Saëns dans le deuxième fragment du Cahier 22 peut se résumer en quatre points. Premièrement, comme nous l'avons déjà constaté, la réaction émotive précède la reconnaissance intellectuelle, de sorte que la musique force Swann à réfléchir sur sa signification. Deuxièmement, cette réaction émotive immédiate aboutit à une confrontation avec soi-même (« il sentit en un déchirement affreux son cœur s'ouvrir et se dédoubler, il était face à face avec lui »). Retrouver la présence d'Odette n'est qu'un effet accessoire de ce dédoublement de Swann : la vérité que désigne la musique est en lui. Troisièmement, le dédoublement de soi ressuscite l'impression que Swann a ressentie dans le passé selon la logique de la mémoire involontaire. Il retrouve ainsi le temps où il était aimé par Odette.

En face de lui, son malheur d'aujourd'hui, son bonheur d'il y a quelques mois, son bonheur dont il n'avait jamais osé approcher sa pensée, était devant lui, non pas au sens vague qu'il mettait sous le mot bonheur, mais l'impression même d'être aimé

⁴⁰⁹ Cahier 22, f° 36r° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 944).

d'Odette qu'il ressentait alors, quand elle lui jouait, sans s'interrompre de l'embrasser, la petite phrase qui déjà commençait, qu'il ressentait alors, qu'il ressentait en ce moment comme si elle durait encore, en sachant seulement qu'elle n'était plus vraie. Il sentait tout ce qu'il n'avait jamais voulu revoir dans sa pensée, cette impression d'être aimé qui résultait de son air ardent, triste, implorant avec lui, de la liberté perpétuelle de son temps, de ses lettres incessantes, des mots qu'elle lui disait alors, il voyait son regard au moment où elle lui avait tendu cette rose de la boîte de qui il se détournait dans sa chambre, et que la petite phrase lui tendait à respirer, avec sa couleur de rose et son parfum. Il se disait : « C'était ainsi⁴¹⁰ ».

Enfin, ce souvenir s'impose à Swann malgré lui. Il revoit ce qu'il n'a jamais voulu revoir. Le caractère impératif de la musique est accentué tout au long du texte. L'affect envahit immédiatement l'auditeur et le force à penser ; le dédoublement de soi, lui est aussi imposé d'une manière violente, en le laissant face à un souvenir non voulu. Tout ce processus est inéluctable et irrésistible.

Cet impératif et cette violence de l'expérience musicale nous conduisent à la notion proustienne de la vérité, qui est, selon les mots de Deleuze, « le résultat d'une violence dans la pensée⁴¹¹ ». L'amorce de « la vérité intime, psychologique⁴¹² » étant donnée à Swann, « c'est à lui de trouver la vérité⁴¹³ », d'interpréter le message de la petite phrase. C'est effectivement ce qu'il fait en écoutant la sonate.

Et cependant la petite phrase se déroulait et il en sentait chaque note, il l'interrogeait comme si elle eût contenu quelque vérité profonde relative à son amour, à son bonheur, à sa vie ; il se rappelait avec attendrissement comme dans son plus grand bonheur elle lui avait paru désenchantée, semblait dire : « Je dis la vanité de tout cela⁴¹⁴ ».

De toute façon, l'identification de la petite phrase avec l'être aimé, qui procurait à l'auditeur amoureux le réconfort dès *Jean Santeuil*, se révèle être un piège pour Swann dans sa recherche de la vérité. À partir du passage cité ci-dessus, la douloureuse confrontation avec soi-même est curieusement oubliée et remplacée par la présence consolatrice d'Odette, alors que Swann lui-même sait qu'il s'agit d'une superstition.

Et débordant de tendresse pour la phrase qu'il identifiait avec Odette mais qui, elle, lui était seulement au milieu de ces étrangers près de son cœur navré une amie d'Odette

⁴¹⁰ Cahier 22, f° 32r°-33r° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 941-942).

⁴¹¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 2010[1964], p. 24.

⁴¹² « Reynaldo Hahn », *CSB*, p. 556.

⁴¹³ CS, I, p. 45.

⁴¹⁴ Cahier 22, f° 34r° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 942).

restée fidèle, il disait : « Toi du moins tu ne me fais pas de peine » et il fit le mouvement d'imposer un baiser de ses lèvres sur le petit corps harmonieux. Et souriant lui-même de sa superstition, il n'en éprouvait pas moins le grand réconfort de sentir près de lui une présence invisible qui, même l'ignorant, répondait en tous cas à la même mystérieuse apparition que son amour. Elle était une créature mystérieuse comme la pensée d'Odette, de même nature⁴¹⁵.

La conclusion du deuxième fragment du Cahier 22 laisse quelques ambiguïtés selon Leriche, qui a montré que la fonction narrative de la consolation musicale est incertaine et la vérité de la phrase reste indécise entre métaphysique et psychologie⁴¹⁶. Nous en garderons cependant un schéma essentiel : la fuite devant soi conduit à l'échec de la recherche. Ce principe conclut la révision autocritique de *Jean Santeuil* et achève une sorte de révolution copernicienne du discours musical de Proust – le contenu de la musique qui se construit par l'expérience de l'auditeur, la réalité de la petite phrase qui s'enracine dans son esprit, la vérité de l'œuvre qu'il lui fallait chercher par une confrontation avec soi-même, la description musicale qui devra désormais se fonder sur la subjectivité – qui a commencé en 1909 avec le Cahier 69, dans le cadre du projet critique de *Contre Sainte-Beuve*.

Les éléments du roman – la signification de l'échec de Swann, la nature de la vérité dans la musique, c'est-à-dire, la fonction de la petite phrase – restent encore à inventer. Mais ce n'est plus à travers la sonate de Saint-Saëns que Proust aborde ces questions. Après le Cahier 22, l'année 1910 sera consacrée à une autre piste, l'apprentissage artistique du héros de la *Recherche*.

⁴¹⁵ Cahier 22, f° 33v° (CS, I, *esquisse LXXV*, p. 943).

⁴¹⁶ Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 27-28.

3.2. Du côté de Guermantes : formation wagnérienne du héros

3.2.1. De la musicalité littéraire à l'esthétique idéaliste : Cahiers 6, 14 et 28

La première expérience musicale du jeune héros se trouve dans une version primitive du drame du coucher dans le Cahier 6, où la lecture de la mère est décrite par des termes musicaux. Elle lit George Sand « comme ma grand-mère jouait Chopin, en les égalant⁴¹⁷ ». Sa manière de traiter la voix et l'accent est plus musicale que proprement littéraire, pour l'enchantement de l'enfant et la critique de la part du narrateur. Cependant, le Cahier 6 ne contient pas encore un développement complet sur le sujet de l'identification de la littérature avec la musique, tel qu'on le trouve dans le texte définitif. Dans la genèse de la *Recherche*, la véritable découverte de la musicalité du texte littéraire par le héros enfant se passe par une lecture de Bergotte dans le Cahier 14, écrit au printemps 1910.

Il m'avait donné une fois un ouvrage d'un auteur encore peu connu qui s'appelait Bergotte. Dès les premières pages je fus sensible sans bien le distinguer – comme des notes qui nous charment avant qu'on ait démêlé nettement l'air qu'elles composent – à ce que je retrouvai chez lui une seconde fois, une troisième, chaque fois que j'en lus, un certain arrangement de mots qui était son originalité. À tout instant il se laissait emporter par l'harmonie de ce qu'il disait, sous ses phrases s'élevaient à tout moment des sortes de préludes inachevés, et par moments, il ne résistait plus au chant qui le possédait et un véritable couplet, une sorte d'invocation d'apostrophe, de cantique coupait ses récits⁴¹⁸.

Il est remarquable que la lecture de l'enfant soit décrite à l'instar de l'audition de Swann chez les Verdurin dans le Cahier 69. Ces deux expériences procèdent également d'un plaisir vague et immédiat à la perception d'une courte unité mélodique, qui apparaît trois fois et qui est considérée comme source de leur plaisir. Quelques mots répétés (« distinguer », « charmer » et « nettement ») corroborent le rapprochement des deux cahiers. Certes, le plaisir du lecteur et la valeur de l'œuvre restent indifférenciés – problématique qui s'est emparée de Proust à l'âge de dix-sept ans. La rêverie enfantine qui imagine derrière les préciosités typiques de Bergotte « une sorte de grandeur philosophique » est bien fantaisiste, mais elle est traitée avec moins d'ironie que dans la version publiée. La lecture ouvre à

⁴¹⁷ Cahier 6, f° 50r° (CS, I, *esquisse X*, p. 677).

⁴¹⁸ Cahier 14, f° 52r° (CS, I, *esquisse XLVI*, p. 788).

l'enfant une autre réalité et il s'efforce de trouver, en lisant à haute voix, une tonalité qui correspond mieux à l'originalité de l'auteur qu'au déroulement du récit, qui lui semble comme une quête de la musicalité du texte (« Même dans les passages les plus animés, je m'efforçais de trouver cet *andante*, ce *piano*, ce *dolce*⁴¹⁹ »). Cette initiation artistique ne sera pas facilement tournée en dérision en 1910.

L'année 1910 est marquée par des cahiers où est esquissée la formation artistique du jeune héros aspirant écrivain. Ces textes – Cahiers 14, 28 et 30, qui succèdent aux Cahiers 12 et 29 de 1909 – ont, selon Françoise Leriche, « une préoccupation théorique patente », qui est « la légitimation métaphysique de l'art » fondée sur le système de Schopenhauer⁴²⁰. Les Cahiers 14 et 28 contiennent deux compléments aux épisodes de la sonate, où le narrateur du roman assume la pensée de Schopenhauer sur la primauté métaphysique de la musique⁴²¹. Dans le Cahier 14, Proust examine le plaisir musical dans une perspective schopenhauerienne, puis, dans les versos de ces pages, entreprend une description quasi phénoménologique de l'écoute musicale par quelqu'un qui ne connaît pas l'œuvre. Le Cahier 28 esquisse une troisième rencontre de Swann avec la petite phrase au bois de Boulogne, dont nous pouvons trouver la trace dans les souvenirs de Swann dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁴²².

Ne sachant pas comment au juste Proust a voulu, dans les premiers mois de 1910, transformer les épisodes de la sonate avec ces compléments, nous pouvons au moins supposer qu'il a désiré assurer un lien entre l'expérience musicale de Swann et la formation artistique du héros, en ajoutant un fondement métaphysique aux Cahiers 69 et 22. Ce soin de continuité se prolonge dans le Cahier 49, où le héros rencontre Swann à un concert pour la première et la dernière fois dans la genèse du roman proustien.

⁴¹⁹ Cahier 14, f° 53v° (*ibid.*, p. 790). Le texte définitif : « Aussi je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce*, plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (CS, I, p. 95-96).

⁴²⁰ Françoise Leriche, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles. Marcel Proust 4*, Paris, Lettres modernes Minard, 2004, p. 78. Pour une étude approfondie sur l'établissement du système schopenhauerien dans Cahiers 29, 14, 28, 49 et 30, voir l'article du même auteur, « La Musique et le système des arts dans la genèse de la Recherche », *BIP*, n° 18, 1987, p. 67-78.

⁴²¹ Cahier 14, f° 5r°-7r°, « À ajouter au chapitre sur la sonate de St Saens » et f° 4v°-5v°, « À ajouter à la sonate de St Saens qd il l'entendit pour la 1^{re} fois quand je dis qu'on ne distingue pas d'abord un air » ; Cahier 28, f° 35r°-36r° et 34v°-35v°, « Swann et la mélodie (quand il la réentendra) ». Voir Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 46-61 pour une étude complète avec transcription de ces brouillons.

⁴²² *JFF*, I, p. 523-525. Mais Swann rejette explicitement la thèse schopenhauerienne dans le texte définitif.

3.2.2. Les épisodes d'initiation : Cahiers 49 et 64

C'est dans le Cahier 49 où la musique assume une nouvelle fonction essentielle, celle de la révélation⁴²³. Deux épisodes musicaux de ces brouillons de « Guermantes » mettent la culture musicale d'emblée au cœur de l'apprentissage artistique du héros. Dans le premier épisode (folio 17r^o), il entend la petite phrase avec Swann qui, libéré de son ancien amour, arrive enfin à sereinement apprécier la musique ; quant au deuxième épisode (folios 36v^o-45v^o), il assiste à une représentation de Wagner avec M. de Gurcy qui, endormi, trahit le secret de son inversion et donne lieu à une longue réflexion sur le compositeur. Swann et Charlus, la petite phrase et l'opéra wagnérien, le temps perdu et le mystère de la sexualité : ces diptyques déterminent la structure de la formation musicale du héros en 1910.

La rencontre avec Swann se déroule lors d'une soirée chez Mme de Marengo, où il est venu pour entendre « un morceau symphonique » dont le rôle dans l'histoire de son amour est déjà connu par le héros. Ce passage, écrit presque un an avant le Cahier 18 où apparaît le nom de Berget, est le premier essai de Proust pour remplacer la sonate de Saint-Saëns par une œuvre de fiction. Il hésite entre « morceau symphonique », « suite pour piano et violon » et « suite d'orchestre », en se référant au *Cantique de Jean Racine* (op. 11) de Fauré pour la description musicale⁴²⁴. Ce texte offre un dénouement schopenhauerien à la question de la vérité psychologique laissée ouverte dans le Cahier 22.

Mais tout ce que ses souffrances morales d'alors, le malaise physique de son corps dévoré d'angoisse et de fièvre d'alors, l'avaient empêché de ressentir alors, et qui était resté en quelque sorte matériellement gardé, dans ses organes, attendait le moment où cela pourrait pénétrer dans son âme – [...] c'est tout cela, fraîcheur des bois, des feuillages nocturnes où invité par Mme Verdurin il avait passé des heures sans le sentir, inquiet seulement de savoir si son amie s'y rendait, si elle n'allait pas partir, [...] maintenant que son amour, ses douleurs mortes reprises par la nature, redevenus eux-mêmes frondaisons et été, n'y faisaient plus obstacle, c'est tout cela recueilli alors par la petite phrase, qui devait se le garder attaché à jamais, qui à peine eut-elle commencé – peupliers, hêtre du japon (?), lac, groseilliers et roses – vint se ranger et

⁴²³ À propos de la présence de Wagner dans ce cahier, voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 32-52 ; Laurence Teyssandier, *La Genèse de Charlus dans les cahiers de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, t. I, 2009, p. 62-73 ; Akio Wada, « Proust et la critique wagnérienne », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 65-66. L'article de Wada offre une récapitulation des avant-textes de l'épisode de la comparaison entre Vinteuil et Wagner dans *La Prisonnière* (P, III, 665-668), du Cahier 1 au Cahier IX en passant par les Cahiers 49 et 73.

⁴²⁴ Il s'agit d'une note de régie dans le folio 21r^o : « (Avoir le soin que cela se rapporte à ce bonheur indiqué dans l'analyse du Cantique de Fauré.) » (SG, III, *esquisse VIII*, p. 991).

se peindre avec une pureté délicieuse le long du déroulement de son motif⁴²⁵.

Leriché suppose que ce passage du Cahier 49 aurait été une version narrativisée et plus élaborée du Cahier 28⁴²⁶. Tout en admettant sa thèse, nous tenons à relever un problème narratologique. Si l'audition ultime de la petite phrase a lieu au-delà de la limite d'« Un amour de Swann », comment maintenir cette focalisation interne dans le cadre du roman à la première personne ? Le problème semble engendrer l'ambiguïté foncière de cet épisode.

Mais le charme qu'ils dégageaient n'était pas que le charme d'une impression de nature qui fut bientôt noyé sous un autre plus fort, mais plus trouble et factice. Ces bois, ces eaux, cette brise du soir entouraient la mélodie non pas comme si elle les eût seulement évoqués, mais comme si elle leur était intérieure, comme si habitait effectivement en eux la volupté imaginaire, irréaliste comme ces sensations qu'on éprouve en rêve, qui était le charme même de la petite phrase et dont elle donnait la nostalgie, comme si en allant par une même nuit s'asseoir sous les mêmes arbres on rencontrait le bonheur particulier qui n'est pas de ce monde, dont la mélodie était comme la révélation⁴²⁷.

De qui est cette pensée ? Le héros partage-t-il cette expérience privilégiée avec Swann ? Si le charme de la petite phrase est réservé à Swann, quelle est la signification de l'audition pour le héros ? En l'invitant à dîner chez lui, Swann ne dit rien sur la musique. Est-ce un geste de la transmission esthétique ? Si la révélation schopenhauerienne est permise à Swann pour être un modèle pour le jeune héros, pourquoi doit-il demeurer un dilettante, un contre-modèle dans la vocation littéraire de ce dernier ? Le premier essai d'établir un pont entre l'expérience esthétique de Swann et celle du héros se perd ainsi dans un dédale. De toute façon, Proust poursuivra dans le Cahier 49 son effort de nouer la culture musicale de son héros avec d'autres motifs du roman.

Le deuxième épisode se situe au carrefour de plusieurs thèmes romanesques. Au cours de sa quête de la jeune fille aux roses rouges, il assiste à une représentation de Wagner à l'Opéra pour chercher la princesse de Guermantes et y découvre M. de Gurcy endormi, sur le visage duquel il reconnaît l'indice de son inversion. Avant cette découverte, le héros se souvient de Querqueville où, des années auparavant, il a entendu Wagner et rencontré Gurcy devant l'affiche du concert. Ensuite, Proust développe une longue réflexion sur l'art de Wagner dans

⁴²⁵ Cahier 49, f° 20r° (SG, III, *esquisse VIII*, p. 990-991).

⁴²⁶ Françoise Leriché, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 53.

⁴²⁷ Cahier 49, f° 20r°-21r° (SG, III, *esquisse VIII*, p. 991).

les versos du cahier. La découverte de l'inversion est ainsi encadrée et imprégnée par une révélation esthétique, de sorte que Gurcy se transforme pour le héros en une sorte d'objet d'art. L'enchevêtrement de tous ces thèmes – de la quête amoureuse, de la réminiscence, de la vocation artistique et de la sexualité – est minutieusement analysé dans la thèse de Laurence Teyssandier sur la genèse de Charlus⁴²⁸. Nous n'avons qu'à ajouter que cet enchevêtrement des thèmes est une technique wagnérienne, comme le percevait Proust dans le folio 42v^o (« toute une géométrie à la fois simpliste et compliquée, en lignes entreheurtées »).

Ce qui nous intéresse, c'est-à-dire la musique de Wagner, est abordé dans toutes les directions. D'abord, elle évoque les concerts à Querqueville où le héros a découvert le compositeur sans le comprendre vraiment.

On jouait un de ces opéras de Wagner dont j'avais été si souvent à Querqueville dans la salle du casino ou sur la plage applaudir des morceaux indistincts alors pour moi et qui avaient peut-être plus de charme que maintenant où je connaissais les phrases, et avec calme les reconnaissais, les constatais, de l'oreille seulement, sans prêter mon âme et détournant par moments les yeux vers les loges pour voir si je n'apercevais pas la princesse de Parme, heureux en même temps de sentir en moi mon intelligence, restée extérieure à l'œuvre, porter sur chaque phrase un jugement de connaisseur⁴²⁹.

Nous remarquons ici le projet d'un apprentissage dialectique de l'art wagnérien, qui commence par l'enchantement initial et qui, en passant par un stade de la connaissance purement intellectuelle (« un jugement de connaisseur »), mène à la véritable compréhension illustrée dans les folios 40v^o-45v^o, qui permet au héros de retrouver le charme initial et le dirige vers sa propre vocation artistique. Ce processus se prolonge jusqu'au Cahier 57 (fin 1910-début 1911), où la révélation ultime est donnée avec *Parsifal* à l'arrière-plan⁴³⁰. Le Cahier 49 se situe au cœur de l'intrigue du roman, en se faisant le noyau de la formation wagnérienne du héros.

Une note de régie dans le folio 36v^o suggère que Proust a déjà rédigé la scène des concerts wagnériens à Querqueville, où le héros « distinguai[t] mal les thèmes ». Nous ne possédons pas ce texte. Cependant, un fragment du Cahier 64 (folios 36v^o-35v^o) pourrait être une réécriture critique du texte antérieur perdu.

⁴²⁸ Laurence Teyssandier, *La Genèse de Charlus dans les cahiers de Marcel Proust*, 2009, t. I, p. 62-73.

⁴²⁹ Cahier 49, f^o 42r^o (SG, III, *esquisse VIII*, p. 1003).

⁴³⁰ La liaison du Cahier 49 avec le Cahier 57 est assurée par une mention de « L'Enchantement du Vendredi saint » dans le folio 38v^o.

Avant le déjeuner il y avait dans un pavillon sur la plage concert symphonique. Bloch me dit qu'il n'y manquait jamais car le chef d'orchestre excellent musicien jouait l'Ouverture de *Tannhäuser*, des parties entières et la marche de *Lohengrin* et de *l'Or du Rhin*, le *Carnaval* de Schumann etc et il me récita quelques-unes des belles phrases que Baudelaire a écrites sur Wagner et Schopenhauer sur la musique. C'est pénétré de ces idées que j'entendis ces fragments détachés d'œuvres que je ne connaissais pas ; persuadé qu'ils exprimaient la vérité la plus haute et la plus générale et tâchant de m'y élever, je me trouvai leur remettre tout ce que mon âme contenait alors d'inspiration vague⁴³¹.

Françoise Leriche date ce passage postérieur au Cahier 57, en y voyant une « dénonciation sans ambiguïté de l'idéalisme musical » hérité de Schopenhauer⁴³². Ce texte montrerait donc la déformation d'une version du concert des années 1909-1910. Cependant, pour compléter la thèse de Leriche, nous remarquons que la signification de Wagner chez Proust ne saurait être réduite à l'illustration de la métaphysique schopenhauerienne et que la suite de ce passage du Cahier 64 est fidèle à la conception wagnérienne du drame musical⁴³³. On pourrait donc considérer ces deux folios comme une étape intermédiaire entre la version initiale, à laquelle renvoie le Cahier 49, et la version définitive d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans laquelle le concert wagnérien perd de l'importance.

Les folios 41v^o-42r^o du Cahier 49 contiennent une caricature des gens du monde qui représentent l'incompréhension de la critique envers l'art wagnérien. Préoccupés seulement par la prestation vocale (« le ténor manque de voix », « grand air de bravoure », « cavatine »), ils ne voient pas la signification du drame wagnérien qui est justement la critique de la tradition opératique⁴³⁴. Dans ce milieu, M. de Gurcy se montre le seul wagnérien déclaré du roman à ce stade de la genèse, les Verdurin du Cahier 69 ignorant encore le maître de Bayreuth. Bien que contaminé par un beuvisme vulgarisé (« qu'il m'eût laissé entendre qu'il en savait sur la genèse de son œuvre et la protection de Louis II plus qu'il n'en pouvait dire⁴³⁵ »), il fournit au jeune héros à Querqueville une amorce pour la connaissance de Wagner (« Je me rappelai que précisément il m'avait parlé de Wagner comme s'il avait eu de son génie une conception particulière⁴³⁶ ») qui ne sera pas sans utilité, contrairement à Bloch dans le Cahier 64. Être wagnérien ne signifiait plus être snob comme c'était le cas dans *Jean*

⁴³¹ Transcription de Leriche, simplifiée et corrigée par nous. Pour une transcription complète, voir Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 85-86.

⁴³² Françoise Leriche, « La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », p. 85-91.

⁴³³ Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », *BMP*, n° 67, 2017, p. 140-141.

⁴³⁴ Le Cahier 38 reprend ce thème sous forme d'ironie. Voir *SG*, III, *esquisse IV*, p. 958-960.

⁴³⁵ Cahier 49, f° 44r^o (*SG*, III, *esquisse IV*, p. 944).

⁴³⁶ Cahier 49, f° 42v^o.

Santeuil, l'enjeu sera désormais de sauver le wagnérisme du snobisme, ce que Gurcy n'achève qu'à moitié.

La description de la musique est soigneusement mêlée à celle du public. Cette technique se développera lors de l'exécution du septuor dans *La Prisonnière*.

Cependant la tempête du génie faisait rage depuis plus d'une heure dans les cordes de l'orchestre, agitées en tous sens comme celles d'un vaisseau démonté, et à tous moments, oblique et puissante, une mélodie s'élevait, d'un vol rythmé comme une mouette paisible dans la tourmente au-dessus des mille agrès gémissants, de tous les bruits de la tourmente. Mais la plupart des spectateurs incapables de discerner et de suivre ces bruits différents n'entendaient qu'un tumulte assourdissant et confus, pénible d'ailleurs car à défaut de leitmotiv caractérisé, persistait une phrase amorphe, une certaine harmonie nulle part clairement reconnaissable mais cependant toujours présente comme la sensation que nous avons d'un nerf où nous avons eu froid et qui sans nous faire nettement souffrir ne nous permet pas un seul instant d'oublier son existence⁴³⁷.

La musique de Wagner est représentée par la métaphore privilégiée de la tempête. Grande masse sonore à première vue, elle recèle une structure compliquée pour ceux qui savent écouter, tissée des motifs ou de « ces phrases merveilleusement construites, équilibrées et puissantes⁴³⁸ ». Comprendre la musique signifie savoir discerner ces unités mélodiques, la masse sonore n'ayant qu'un effet hypnotique. La présence des leitmotifs peut faciliter le processus de compréhension ; elle n'est cependant pas indispensable pour qu'il y ait dans la musique une structure cachée. Wagner n'est plus associé à la jouissance collective et anti-intellectuelle comme dans « Un dimanche au Conservatoire » : l'apollinien et le dionysiaque trouvent un équilibre dans le Cahier 49.

La structure cachée de l'œuvre wagnérienne devient enfin l'objet d'une longue réflexion théorique dans les versos du cahier (f° 42v°-45v° et 40v°), qui occupent une grande partie de l'épisode. Version primitive de la scène dans *La Prisonnière* où le héros compare la sonate de Vinteuil à *Tristan et Isolde* de Wagner, ce texte de 1910 exprime pourtant une idée distincte de celle de la version imprimée⁴³⁹.

La réflexion théorique prend le relais du souvenir de Gurcy à Querqueville et commence par une analyse du sentiment de réalité que donne la musique de Wagner.

⁴³⁷ Cahier 49, f° 43r°-44r° (*SG*, III, *esquisse IV*, p. 943-944).

⁴³⁸ Cahier 49, f° 42r° (*ibid.*, *esquisse VIII*, p. 1003).

⁴³⁹ Voir Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 144-148. Les réflexions du Cahier 49 seront d'abord reprises dans le Cahier 73, f° 12r°-21v°, dont l'état du manuscrit ne permet pas une interprétation systématique. Voir le chapitre 4 (« 4.3.3. Brouillons de 1915 : Cahiers 53, 73 et 55 »).

Wagner n'était pas le 1^{er} artiste qui écrivit ce rôle d'écuyer. Mais les autres faisaient dire aux écuyers les mêmes choses principales qu'ils [illisible] faire d'un à d'autres personnages. Mais Wagner repensait tout, sur chaque note il y avait une impression, une forme particulière, quelque chose de vivant. Et quand l'écuyer était en scène, la grande masse sonore que j'entendais contenait dans une de ses beautés transparentes celui qui correspondait à l'écuyer, toute une géométrie à la fois simpliste et compliquée, en lignes entreheurtées, en une joie toute gracieuse et féodale. Telle sa musique contenant* des musiques différentes, était forte, pleine et réelle⁴⁴⁰.

Si Wagner pouvait donner à ses personnages l'individualité puissante et le sentiment de réalité, ce n'est pas seulement grâce à la beauté de chaque motif ou à l'architecture extraordinaire de ces motifs, mais c'est parce qu'il savait atteindre à la vérité profonde de « l'âme des personnages⁴⁴¹ ». Nous avons déjà constaté une pareille idée dans l'essai sur Reynaldo Hahn⁴⁴². Or, chez Wagner, la vérité de l'âme des personnages est associée à la nature, souvent représentée par une longue et solitaire mélodie de vent ou de cuivre comme dans *Tristan et Isolde* et *L'Anneau du Nibelung*.

Dans la tempête de cette musique le petit air de chalumeau, le chant d'oiseau, la fanfare de chasse, étaient attirés, comme ces flocons d'écume, ces pierres que le vent fait voler au loin. Ils étaient entraînés dans les tourbillons de la musique, divisés, déformés, comme ces formes de fleurs ou de fruits dont les lignes séparées les unes des autres, simplifiées, stylisées, mariées au reste de l'ornementation perdant leur origine première dans une décoration où un habile observateur peut seul vous dire : « c'est la fleur de l'aubépine, c'est la feuille du pommier » ou comme ces thèmes simples d'une symphonie qu'on reconnaît difficilement [illisible] de doubles croches, d'accompagnements, réservés, brisés, dans les morceaux suivants ; bien que Wagner, un peu comme ces artisans qui ayant à exécuter un ouvrage en bois, tiennent à laisser paraître sa sève, sa couleur, ses fibres, laissant persister, dans le bruit agrégé maintenant à la musique un peu de sa sonorité naturelle, de son originalité native⁴⁴³.

Ce passage, radicalement abrégé dans *La Prisonnière*, développe une idée de l'unité organique qui s'inspire de la nature. L'association de la vérité psychologique et de la nature situe le texte dans le prolongement des Cahiers 22, 28 et de l'épisode de Swann dans le Cahier 49. Proust analyse des éléments musicaux qui s'adaptent à la totalité tout en gardant leur originalité. Cette conception de la musique revient à la métaphore de la tempête et à la

⁴⁴⁰ Cahier 49, f° 42v°. Transcription simplifiée.

⁴⁴¹ Cahier 49, f° 42v°.

⁴⁴² Voir *supra* (« 3.1.3. "Un amour de Swann" en 1910 : Cahiers 69 et 22 »).

⁴⁴³ Cahier 49, f° 43v°. Transcription simplifiée.

description musicale des folios 43r°-44r°. En somme, la réalité du motif, la vérité du personnage, la nature comme source et modèle et l'unité organique qui agrège des éléments différents, tout cela forme un paradigme solide qui définit l'essence de l'art wagnérien dans le Cahier 49. Dans *La Prisonnière*⁴⁴⁴, Proust supprime une grande partie du folio 43v° et développe davantage le discours sur l'unité ultérieure et l'art du XIX^e siècle en général. L'art de Wagner n'est ni réduit à la jouissance collective ni considéré comme création purement formelle. Si le romancier s'est détaché du wagnérisme fin de siècle de sa jeunesse, ce que nous montre le Cahier 49 par rapport à la *Recherche*, c'est une vision plus romantique et plus doctrinaire, mais moins moderne du maître de Bayreuth.

L'épisode de l'Opéra dans le Cahier 49 a une importance capitale dans la genèse de l'apprentissage artistique du héros. La musique de Wagner lui offre un modèle de la structure de l'œuvre, que Proust essaie de réaliser en partie dans ce cahier par un enchevêtrement intense des motifs romanesques. Au cours de l'audition, il dépasse l'amateurisme de Gurcy pour atteindre une compréhension structurale du drame wagnérien. D'ailleurs, cette scène introduit une fonction essentielle de la musique dans la *Recherche* : la révélation. Le secret de Gurcy se dévoile au héros au cours d'une audition, dans une relation inexplicable mais réelle avec la musique. Ce schéma sera repris dans la scène de la révélation ultime du Cahier 57.

3.2.3. Wagner et *Le Temps retrouvé* : Cahiers 58 et 57

Ces deux cahiers forment la première version du noyau du dernier volume, « Matinée chez la princesse de Guermantes ». De ces manuscrits bien connus, nous constatons d'abord que leur conception de la littérature est plus imprégnée par la musique que celle de la version publiée du *Temps retrouvé*. Dans le Cahier 58, le célèbre monologue du héros qui ouvre l'histoire de la matinée est caractérisé par les vocabulaires musicaux.

« Ô arbres vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous ressent plus, mon œil constate la ligne qui vous divise en parties d'ombre et de lumière avec une froideur telle qu'il serait bien vain de *transcrire ces notes*, trop ennuyeuses pour moi pour pouvoir plaire à personne. Si quelque chose doit m'inspirer maintenant c'est la pensée humaine et l'esthétique. *Chanter je le sais bien* en ce moment où je reste de glace devant la plus belle heure du jour et la plus belle futaie de France, l'époque de

⁴⁴⁴ P, III, p. 665-668.

ma vie où j'aurais pu vous *chanter* est close depuis longtemps et les inspirations que vous aviez pu me donner ne reviendront jamais⁴⁴⁵. »

La littérature, définie comme « transcrire ces notes » que donne la nature, est assimilée au chant : « chanter je le sais bien ». Ces expressions ne se trouvent ni dans la version antérieure du texte dans le Carnet 1 (été 1908) ni dans le *Temps retrouvé*. Néanmoins, c'est un passage ambigu parce que le narrateur avoue qu'il lui est impossible de maintenir cette conception de la littérature comme activité musicale. Faut-il l'abandonner ou la renouveler ? La pensée sur la musicalité du texte littéraire subsiste en tout cas vers la fin du récit dans le Cahier 57.

[...] pour que rien de réfractaire ne se mêle dans le livre à une essence spirituelle, homogène, malgré ses nuances infinies et de façon que, quand le plus léger souffle le traversera, il puisse s'y propager et le faire frémir tout entier comme cette matière sonore de la symphonie musicale où la plus légère inquiétude, l'ombre la plus furtive, la plus instable velléité de gaieté fait frissonner, obscurcit, ou anime à la fois tous les instruments⁴⁴⁶.

Les expériences privilégiées qui ressuscitent le souvenir sont décrites comme un phénomène musical dans le Cahier 58.

Au moment où mon pied passait d'un pavé un peu plus élevé sur <un autre> un peu moins élevé, je sentis se former obscurément en moi, tressaillir comme un air oublié dont tout le charme touche un instant ma mémoire sans qu'elle puisse encore distinguer son chanteur et le reconnaître. Cette félicité qui était en effet aussi différente de tout ce que je connaissais que l'est la musique, spéciale comme une sorte de thème mélodique d'un bonheur ineffable et que j'avais déjà entendue dans la campagne près <de> Querqueville au cours d'une promenade avec Mme de Villeparisis, à Rivebelle aussi devant le morceau de toile verte et qui cette fois-là avaient éveillé en moi un souvenir que je n'avais pas revu⁴⁴⁷.

Le héros se concentre sur lui-même pour éclairer cette expérience d'allure musicale, pour retrouver enfin la sensation de Venise « comme certaines pages musicales ont ou souvent avaient le don d'évoquer certains paysages avec lesquels on ne comprend pas que les notes ont un rapport⁴⁴⁸ ». Le bruit de la cuillère qu'il entend dans la bibliothèque du prince de

⁴⁴⁵ Cahier 58, f° 11r°-12r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 802). C'est nous qui soulignons.

⁴⁴⁶ Cahier 57, f° 33r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 828).

⁴⁴⁷ Cahier 58, f° 12v° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 803).

⁴⁴⁸ Cahier 58, f° 13v° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 804).

Guermantes déclenche, lui aussi, « un air de cette musique intérieure qui n'était certainement pas la même⁴⁴⁹. » Le souvenir est prélué par une musique intérieure, qui résulte d'une résonance du moi avec le monde sensible : cette pensée constitue la particularité du Cahier 58 qui ne sera pas reprise dans *Le Temps retrouvé*.

Le nom de Wagner est deux fois évoqué comme métonymie de la musique, dans le contexte de la réflexion théorique⁴⁵⁰. Le narrateur confirme ainsi le rôle essentiel du compositeur dans la culture artistique du héros. Son œuvre donne le cadre à l'épisode de la matinée : le héros se rend chez la princesse de Guermantes pour assister à « la première audition à Paris du second acte de Parsifal⁴⁵¹ ». Le moment wagnérien de cet épisode est très connu : il arrive en retard, reste dans la bibliothèque et connaît la révélation finale en entendant par la porte du salon « L'Enchantement du Vendredi saint ». Proust développe une conception clairement schopenhauerienne de la musique⁴⁵².

Et certaines de ces vérités mêmes sont des créatures tout à fait surnaturelles que nous n'avons jamais vues, et pourtant que nous reconnaissons avec un plaisir infini quand un grand artiste réussit à les amener du monde divin où il a accès, pour qu'elles viennent un moment briller au-dessus du nôtre. N'était-ce pas une de ces créatures, n'appartenant à aucune des espèces de réalités, à aucun des règnes de la nature que nous puissions concevoir, que ce motif de « L'Enchantement du Vendredi saint » qui, sans doute par une porte du grand salon entrouverte à cause de la chaleur, me parvenait depuis un moment, fournissant un appui à mon idée si même elle ne venait pas de m'être suggérée par lui⁴⁵³.

La vérité que devrait exprimer la littérature trouve ainsi son fondement dans l'esthétique de Schopenhauer, et plus précisément, dans sa notion de l'art comme contemplation de l'Idée. À ce moment-là, l'identification juvénile de la littérature avec la musique est dépassée, remplacée par une justification métaphysique de l'art. Le héros relit Bergotte, réalise ce qui a gauchi sa première lecture dans le Cahier 14 où, sous prétexte de trouver une tonalité propre à l'auteur, il a voulu « chant[er] tout le livre en le lisant à la fois trop *andante* et trop *piano*⁴⁵⁴ ». En conclusion, ce passage du Cahier 57 marque l'aboutissement de la formation wagnérienne

⁴⁴⁹ Cahier 58, f° 15r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 805).

⁴⁵⁰ Cahier 58, f° 20v° et Cahier 57, f° 18r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 810 et 820).

⁴⁵¹ Cahier 58, f° 5v° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 799). Notons que la première parisienne de *Parsifal* n'a eu lieu que le 4 janvier 1914 : connue seulement par des fragments, cette œuvre est encore considérée comme musique du futur dans les cahiers de 1910.

⁴⁵² Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 63-75 ; Françoise Leriche, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », p. 78-82.

⁴⁵³ Cahier 57, f° 29r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 825).

⁴⁵⁴ Cahier 57, f° 36r° (*TR, IV, esquisse XXIV*, p. 830).

du héros, qui a commencé dans le brouillon perdu sur Querqueville et a été développée dans le Cahier 49. Il occupe, dans le roman du début 1911, une place similaire à celle de « L'Enchantement de Vendredi saint » dans *Parsifal* : le drame de Wagner s'infiltré dans le roman proustien⁴⁵⁵.

Quant à la description de la musique, nous soulignons l'importance des métaphores picturales qui dominent tout le passage et qui ont une signification plus que « pédagogique » ou exemplaire comme le pense Leriche⁴⁵⁶. Grâce à cette métaphore filée, la phrase musicale (« ce motif ») se transforme en une sorte de paysage en mouvement, surtout lorsque l'« arc-en-ciel » suppose le ciel ouvert comme arrière-plan. Le paysage printanier de « L'Enchantement de Vendredi saint » fait contraste avec la phrase de la sonate des Cahiers 69 et 22, qui était métaphorisée par une personne. Proust présente la musique comme une représentation objective et non plus comme un message personnel. Ainsi, le Cahier 57 et le système schopenhauerien introduisent la question de l'existence objective de la musique, dont un roman de la quête esthétique ne saurait rester ignorant.

La parenté certaine qu'elle avait avec le premier éveil du printemps en quoi consistait-elle ? Qui aurait pu le dire ? Elle était encore là, comme une bulle irisée qui se soutient encore, comme un arc-en-ciel, qui un moment s'était affaibli, mais avait recommencé à briller d'un plus vif éclat et, aux deux couleurs qu'il irisait seulement d'abord, ajoute maintenant tous les tons du prisme et les fait chanter. Et on restait extasié et muet, comme si on eût dû compromettre par un mouvement le prestige délicieux et fragile qu'on voulait admirer encore tant qu'il durerait et qui dans un moment allait s'évanouir⁴⁵⁷.

En fin de compte, au cours de la réflexion du Cahier 57, la notion de « vérité psychologique » des Cahiers 69 et 22 devient problématique, d'autant plus que Swann n'arrive pas à une véritable compréhension de l'œuvre musicale. De même que la description objective et quasi picturale du Cahier 57 s'oppose au subjectivisme du Cahier 22, la quête amoureuse de Swann et la formation wagnérienne du héros semblent difficilement

⁴⁵⁵ Pour une comparaison thématique et structurale entre *Parsifal* et la *Recherche*, voir Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 458-462 ; Akio Ushiba, « Proust et *Parsifal* de Wagner », in Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Marcel Proust 6. Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 149-165 ; Young-Hae Kim, « Le *Parsifal* de Wagner et la *Recherche* en quête de l'Illumination : Art et réalisation de Soi », *BMP*, n° 67, 2017, p. 123-138 ; Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 142-143.

⁴⁵⁶ Françoise Leriche, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », p. 81-82.

⁴⁵⁷ Cahier 57, f° 30r° (*TR*, IV, *esquisse XXIV*, p. 826).

compatibles. Nous sommes devant deux conceptions différentes de la musique, dont la relation n'est pas éclairée. La musique est-elle l'être qui nous adresse et qui exige de descendre en nous-mêmes, ou une « créature surnaturelle » qui est représentée comme un paysage en mouvement ? C'est dans cette situation de discordance que Proust entreprend, en 1911, la réécriture des épisodes musicaux d'« Un amour de Swann ».

3.3 Swann et la sonate en 1911

3.3.1. La découverte de Debussy

La vie musicale de 1911 commence par l'abonnement au théâtrophone⁴⁵⁸. Cet appareil permet à Proust de confronter deux grands musiciens du temps, Wagner et Debussy. Il écrit à Reynaldo Hahn le 21 février :

Genstil, je vais vous agacer horriblement en parlant musique et en vous disant que j'ai entendu hier au théâtrophone un acte des *Maîtres Chanteurs* (puisque quand Sachs écrit sous la dictée de Walther le *Preislied*, il ne sait pas que Beckmesser le lui chippera, pourquoi écrit-il ces mots ridicules. Inexplicable) et ce soir... tout *Pelléas* ! Or je sais combien je me trompe dans les arts, au point que les vues du jardin de Gandara (=0), m'avaient charmé ; mais enfin comme Buncht ne me punira pas, j'ai eu une impression extrêmement agréable. Cela ne m'a pas paru si absolument étranger et antérieur à Fauré et même à Wagner (*Tristan*) que cela a la prétention et la réputation d'être. Mais enfin en me reportant à la personne de Debussy, comme Goncourt étonné que le gros Flaubert ait pu faire une scène si délicate de l'*Éducation Sentimentale* que d'ailleurs Goncourt n'aimait pas, je suis étonné que Debussy ait fait cela. Je connais trop peu de théâtre musical pour pouvoir savoir qui avait fait cela avant. Mais cette idée de traiter un opéra à une époque de si grande richesse, dans le style de *Malbrough s'en va-t-en guerre* et en atteignant parfois à

Ah ! si je dois être vaincue

Est-ce à toi d'être mon vainqueur

demandait tout de même de l'initiative⁴⁵⁹.

L'écrivain critique le livret des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, l'œuvre wagnérienne préférée de Hahn. Quant à Debussy, deux réflexions distinctes se trouvent mêlées dans cette lettre. D'une part, Debussy n'est pas en rupture avec ses prédécesseurs, il est plutôt dans la mouvance de Fauré et de Wagner et possède une délicatesse particulière comparable à Flaubert, pour produire « une impression extrêmement agréable » ; d'autre part, sa manière d'écrire le théâtre musical montre une certaine nouveauté, qui rapproche *Pelléas et Mélisande* d'une chanson populaire du XVIII^e siècle et qui semble intempestive « à une époque de si grande richesse », c'est-à-dire de Wagner et le néoromantisme. Héritage wagnérien et

⁴⁵⁸ Sur le théâtrophone et Proust en général, voir Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 154-170. Pour un rapprochement biographique et esthétique entre Debussy et Proust, voir Jean-Yves Tadié, « Proust et Debussy », in Myriam Chimène et Alexandre Laedrich (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 111-118.

⁴⁵⁹ Lettre à Reynaldo Hahn, le mardi soir 21 février 1911 (*Corr. X*, p. 250).

« initiative » postwagnérienne : la compréhension proustienne de Debussy, indissociable du maître de Bayreuth⁴⁶⁰, est essentiellement historique.

Une deuxième lettre à son ami musicien approfondit la réflexion proustienne par une analyse des œuvres des deux compositeurs.

Votre éblouissant article sur les Maîtres Chanteurs met en relief avec une délicatesse prodigieuse la contradiction qui m'avait frappé et à laquelle tu attribues une profondeur que Wagner n'a certainement pas eue, etc.. Car on ne comprend pas que les mêmes personnes qui ont haussé les épaules à un morceau que Wagner a fait de son mieux, sentent couler leurs larmes devant un autre morceau du même auteur. Quant à Beckmesser ta mauvaise foi dépasse toutes bornes. Comme il est probable que quelqu'un qui apprendrait par cœur des paroles retiendrait

braillent pour brillent

raidis pour paradis

ogresse pour ivresse, etc.

c'est-à-dire des mots d'un sens opposé, alors que si on se rappelait mal on se rappellerait des mots différents mais de même sens. C'est déjà assez invraisemblable s'il n'y a pas eu mystification de Sachs, qu'il ait *lu à ce point* de travers, mais du moins, cela ne peut-il s'expliquer qu'en lisant⁴⁶¹.

Notre intérêt est avant tout d'expliquer ce qu'est cette « contradiction ». Wagner met en scène dans *Les Maîtres Chanteurs* la conception de l'art comme expression spontanée de soi : Walther von Stolzing fournit l'essentiel de la chanson de Sachs que Beckmesser interprète d'une manière totalement fautive et ridicule. Dans son article du *Journal*, Reynaldo Hahn soutient cette esthétique en disant que l'enjeu du discours musical de l'opéra est « le culte du naturel, de l'expression et de la juste mesure⁴⁶² ». Cécile Leblanc a justement remarqué la dimension théorique de ce débat : outre que le chant de Beckmesser est « invraisemblable », Proust ne peut pas accepter le présupposé romantique de l'intrigue des *Maîtres Chanteurs*⁴⁶³. Or, cette conception naïve de l'art comme expression spontanée fait contradiction d'abord avec l'esthétique schopenhauerienne de la maturité du compositeur qui trouve l'origine de l'art dans la contemplation de l'Idée. Dans le Cahier 57, Proust s'est référé à cette pensée dont l'enjeu était le dépassement du vieux romantisme. S'il y a contradiction, elle est d'abord

⁴⁶⁰ Une lettre à Georges de Lauris mentionne les deux compositeurs ensemble. « Je me suis abonné au théâtrophone dont j'use rarement, où on entend très mal. Mais enfin pour les opéras de Wagner que je connais presque par cœur je supplée aux insuffisances de l'acoustique. Et l'autre jour une charmante révélation qui me tyrannise même un peu : *Pelléas*. Je ne m'en doutais pas ! » Lettre à Georges de Lauris, peu après le 21 février 1911 (*Corr. X*, p. 254).

⁴⁶¹ Lettre à Reynaldo Hahn, le samedi 4 mars 1911 (*Corr. X*, p. 255-256).

⁴⁶² « Premières Représentations », *Le Journal*, le 21 février 1911, p. 5.

⁴⁶³ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 411-412.

en Wagner lui-même : c'est la contradiction entre l'histoire de Walther que Proust n'approuve pas et la métaphysique wagnérienne qu'il a formulée à peine quelques semaines auparavant. Le point de désaccord entre les deux amis n'est donc pas d'aimer ou nier Wagner : leur débat est encore proche de celui de novembre 1894, que nous avons examiné dans les lettres à Suzette Lemaire. Proust s'oppose à son ami en wagnérien, du moins en mars 1911.

La réflexion sur Debussy est cette fois aussi développée selon deux axes. D'une part, sa déclamation est située dans la tradition française de Gounod et de Massenet ; d'autre part, Proust avoue que « les parties [qu'il] aime le mieux sont celles de musique sans parole⁴⁶⁴ ». Il apprécie surtout la puissance évocatrice de la musique instrumentale de Debussy.

Mais à côté de cela, par exemple quand Pelléas sort du souterrain sur un

Ah ! je respire enfin

calqué de *Fidelio*, il y a quelques lignes vraiment imprégnées de la fraîcheur de la mer et de l'odeur des roses que la brise lui apporte. Cela n'a rien d'« humain » naturellement mais est d'une poésie délicieuse, quoique étant, autant que je puis supposer par comparaison, ce que je détesterais le plus si j'aimais vraiment la musique, c'est-à-dire n'étant que « notation » fugace au lieu de ces morceaux où Wagner expectore tout ce qu'il contient de près, de loin, d'aisé, de difficile sur un sujet (seule chose que j'estime en littérature⁴⁶⁵).

Certains critiques ont voulu associer cette puissance évocatrice de Debussy à un impressionnisme qui se démarque de Wagner⁴⁶⁶, mais Proust l'associe au contraire à la tradition symboliste qui s'est nourrie du musicien allemand. Selon cette lettre, la « poésie délicieuse » du musicien français n'est pas étrangère au maître de Bayreuth ; il n'est pas un « sur-Wagner » comme le croit la jeune marquise de Cambremer, mais plutôt un Wagner allégé, un Wagner plus charmant mais moins complet. D'ailleurs, les parties instrumentales de *Pelléas et Mélisande* sont marquées par de nombreuses ressemblances et citations de Wagner, au point que dès le premier interlude orchestral du premier acte, on retrouve l'atmosphère parsifalienne : privilégier les parties instrumentales de cette œuvre, c'est souligner moins la rupture que la continuité avec Wagner⁴⁶⁷. En effet, Proust n'aimera pas *Le*

⁴⁶⁴ Lettre à Reynaldo Hahn, le samedi 4 mars 1911 (*Corr. X*, p. 256).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 256-257.

⁴⁶⁶ Françoise Leriche, « Debussy (Claude-Achille) [1862-1918] », *DMP* ; Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 416. Jennifer Rushworth, au contraire, pense que l'admiration de Proust pour *Pelléas et Mélisande* concerne plutôt la textualité que la technique musicale. Jennifer Rushworth, « The textuality of music in Proust's *À la recherche du temps perdu* », *Romance Studies*, vol. 32, n° 2, 2014, p. 76-79.

⁴⁶⁷ Voir un exemple de la *Verwandlungsmusik* typiquement wagnérienne du premier acte, scène I, mesures 214-224, cité dans Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 534.

Martyre de Saint-Sébastien, l'œuvre de Debussy plus démarquée de Wagner, en la trouvant « agréable mais bien mince, bien insuffisante⁴⁶⁸ ».

Les deux pistes de réflexion sur Debussy sont maintenues jusqu'à la *Recherche* : si la musique instrumentale héritée du symbolisme est évoquée lors de la soirée à La Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe*, la déclamation de *Pelléas et Mélisande* sera retrouvée dans la scène des « cris de Paris » dans *La Prisonnière*, en passant par un pastiche de 1911 dédié à Reynaldo Hahn⁴⁶⁹. Mais la séparation des deux aspects – théâtral et symphonique, drame et son « décor » musical – de l'opéra est à l'origine de la réserve que Proust exprime envers Debussy dans cette lettre, sans doute puisque Proust est encore attaché à l'idée romantique de l'expression, que Debussy rejette plus ou moins radicalement : « Mais ce que je hais c'est la distinction obtenue jetant par dessus bord tout ce qu'on a à exprimer (comme Marcel Boulenger), par où je comptais humilier Debussy sous les pieds de mon cher Buniguls de génie qui lui fait juste le contraire⁴⁷⁰ ».

La découverte de Debussy en février 1911 ne signifie ni le dépassement immédiat du wagnérisme philosophique ni le rejet du Wagner musicien démodé. Au contraire, c'est la profonde culture wagnérienne de Proust qui a facilité sa réception de la modernité debussyste. Même s'il abandonne bientôt le scénario de la formation wagnérienne du Cahier 49 et transfère la théorie schopenhauerienne à Swann, le maître de Bayreuth nourrira encore son roman, indépendamment de la métaphysique que représente son nom.

3.3.2. L'audition chez les Verdurin : Cahier 15

Les Cahiers 15 à 19 forment le manuscrit d'« Un amour de Swann ». Si le Cahier 15 (folios 9r^o-14r^o) contient une version bien élaborée de l'audition chez les Verdurin dans le Cahier 69, les Cahiers 18 (folios 21r^o-26r^o) et 19 (folios 1r^o-5r^o) montrent une réécriture du concert du Cahier 22 encore marquée par des hésitations et des discontinuités⁴⁷¹. Ces textes,

⁴⁶⁸ Lettre à Reynaldo Hahn, le 23 mai 1911 (*Corr. X*, p. 289).

⁴⁶⁹ Lettre à Reynaldo Hahn, peu après le 4 mars 1911 (*Corr. X*, p. 261-263). Voir une version recopiée par Hahn dans *CSB*, p. 206-207.

⁴⁷⁰ Lettre à Reynaldo Hahn, le samedi 4 mars 1911 (*Corr. X*, p. 257). La pensée debussyste sur l'inexpressivité de la musique exercera cependant une certaine influence sur Proust. Voir le chapitre 5 (« 5.2.2. Représentation et inexpressivité »).

⁴⁷¹ À propos de ces trois cahiers, nous disposons d'une étude complète avec une transcription intégrale des manuscrits. Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 62-81.

qui servent de base à la dactylographie, seront repris dans la version publiée d'« Un amour de Swann » sans modifications significatives.

En se mettant à la réécriture de la scène de l'audition chez les Verdurin, Proust est face à une question théorique qu'a soulevée la potentielle contradiction entre le Cahier 69 et le Cahier 57 : comment représenter l'existence objective d'une œuvre musicale⁴⁷² par une description basée sur l'expérience subjective ? Cette problématique, qui rapproche l'auteur de la *Recherche* de la phénoménologie naissante, nous mènera à une méthode originale de la description musicale, où la réflexion théorique et le développement de l'œuvre sont enchevêtrés au fil de la conscience de l'auditeur⁴⁷³.

La description de la sonate dans le Cahier 69, qui était une réécriture critique de *Jean Santeuil*, est supprimée dans le Cahier 15. Si c'était Swann qui demandait au pianiste de jouer la petite phrase, il ignore cette fois ce qu'il va écouter chez les Verdurin. « L'exécution archétypale » ou la première écoute de Swann est présentée sans aucune description préalable de l'œuvre, qui est devenue anonyme depuis le Cahier 49. La petite phrase n'est pas donnée à l'avance comme élément essentiel de la sonate. La description musicale, par conséquent, fait face à un nouveau problème : comment introduire une phrase musicale, en expliquant l'écoute de celui qui ignore ce qu'il écoute et qui est incapable de prévoir son développement ? Autrement dit, l'œuvre devenue fictive, comment Swann arrive-t-il à distinguer la petite phrase ? Tout d'abord, comment peut-il se rendre compte qu'une certaine séquence de sons forme une unité mélodique, une phrase ?

Proust consacre plus d'un folio entier (fin 9r^o-début 11r^o) pour décrire de près ce processus de la perception musicale. D'abord, dans une totale ignorance de la musique jouée, Swann éprouve une impression « confuse », « purement musicale » et « sine materia ». Le flou du début n'est pas seulement descriptif, mais recèle un sens théorique qui tire son origine du Cahier 14. Puis, commence un passage où l'écrivain s'efforce à relater la difficulté de discerner la phrase qui s'écoule dans le temps :

Sans doute ~~selon la durée plus ou moins longue~~ les notes, ~~selon la hauteur de ces notes~~ leur registre et leurs quantités, tendent à couvrir devant nos yeux des ~~étendues variées~~ surfaces de dimensions variées, à tracer des dessins, à nous donner des sensations du large, du menu, du sinueux. Mais ~~à au moment où elles naissent en nous, ces sensations s'évanouissent~~ les notes s'évanouissent < s'évaporent > déjà au moment

⁴⁷² C'est dans le Cahier 15, folio 9r^o, que la sonate est désignée pour la première fois par le terme « œuvre musicale », qui remplace « morceau » du Cahier 69.

⁴⁷³ Voir le chapitre 6 de la présente thèse (notamment « 6.1.1. Métaphore spatiale et causalité imaginaire »).

où ces sensations ~~allaient~~ naissent en nous, ~~les notes étaient déjà~~ celles-ci sont submergées par ~~des notes nouvelles~~ les notes suivantes ~~et quelquefois~~ ou même simultanées qui éveillent des sensations différentes. Et ~~un motif qui passe à travers~~ cette imprécision ~~continu[le]~~ continua à envelopper comme ~~d'une~~ d'un fond* [de] liquidité de cristal, les motifs qui y passaient par ~~moments~~ < instants, pour ~~s'éterniser~~ ~~et plonger aussitôt et s'évanouir~~ disparaître > indiscernables, ~~connus~~ connus seulement par le plaisir ~~et~~ particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables⁴⁷⁴.

Avec une prudence remarquable, Proust passe des sensations que procurent les notes au plaisir qu'offrent les motifs. Ensuite, la mémoire intervient pour « fabriquer des fac-similés des phrases passagères qui nous permettent de les comparer à celles qui viennent ensuite et de les différencier ». Comme dans le texte définitif, c'est par la reconnaissance, par une deuxième apparition que Swann arrive à distinguer la petite phrase. Or, si la première impression que Swann a éprouvée était « purement musicale », la reconnaissance d'un objet individuel n'est possible que lorsqu'il traduit son expérience purement musicale ou temporelle en une expérience spatiale, donc non musicale. Swann est devant « quelque chose qui [n'est] plus la musique pure, qui était du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique ». Ce qui est purement musical est au-delà de la portée des mots. En d'autres termes, l'identification de la petite phrase laisse un résidu ineffable que Swann ne prend pas en compte⁴⁷⁵. Son fétiche pour la phrase se distingue de la véritable compréhension de l'œuvre musicale dans son ensemble. Se focaliser exclusivement sur la petite phrase, c'est une amorce de l'idolâtrie, d'où Swann ne sortira jamais.

En décrivant la procédure concrète de reconnaissance musicale, le Cahier 15 marque un tournant dans la genèse de la sonate. À ce stade, on peut dire que Proust ne satisfait plus de citer un travail existant ou d'analyser un aspect particulier de l'écoute, mais a finalement commencé à composer quelque chose.

3.3.3. Le concert Saint-Euverte : Cahiers 18 et 19

Cette nouvelle version du concert mondain est une illustration complète du système esthétique schopenhauerien, comme l'a montré la thèse de Françoise Leriche : la musique

⁴⁷⁴ Cahier 15, f° 10r° (transcription de Françoise Leriche, dans *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. II, p. 69-70).

⁴⁷⁵ Sur la question de l'ineffable dans ce passage, voir le chapitre 6 (« 6.1.2. La musique et l'ineffable »).

comme imitation de la Volonté, son emploi thérapeutique pour l'amoureux, l'artiste comme contemplateur de l'Idée. Il est connu que Proust a recopié le passage sur « L'Enchantement du Vendredi saint » du Cahier 57 pour en faire la conclusion de l'audition du Cahier 19. Or, toujours selon Leriche, il s'agit non pas de la confirmation de la pensée schopenhauerienne mais, au contraire, du transfert de cette esthétique du narrateur au personnage de Swann, parce que le narrateur a pris une certaine distance avec le système du philosophe⁴⁷⁶. Ce dispositif permet à l'écrivain de procurer une conclusion stable à l'histoire de Swann : son amour est dépassé par la révélation de la musique, mais il reste un « célibataire de l'art », représentant d'une esthétique périmée.

Néanmoins, cette illustration du système schopenhauerien est loin d'être une version achevée ou « mise au net » d'un épisode romanesque – les longues hésitations au début du Cahier 19 en sont une preuve – surtout au niveau de la description musicale. En effet, il est impossible d'avoir une idée précise sur ce qu'est la sonate de Berget. Daté par Leriche de décembre 1910 ou du début 1911⁴⁷⁷, le Cahier 18 témoigne de cet état de tâtonnement.

Il y a ~~dans le son / dans le son des ins[truments] / son du violoncelle~~ dans le violoncelle et le violon, ~~si on ne voit pas l'instrument et / si on ne voyait pas~~ si ne voyant pas les instruments, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à leur image qui en modifie la sonorité, des accents qui leur sont si communs avec certaines voix de contralto qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concerto. ~~Prisonnière dans / Invisible / Cachée dans~~ on lève les yeux, on ne voit que ~~les boîtes de bois~~, mais par moments on est encore trompé par l'appel ** de la sirène, ~~par les per / par les gémissements de / d'un diable / par les ébats de / les gémissements d'un être / convulsifs d'un être qui semble au fond de la <savante> boîte en bois ** comme un diable au fond d'un bénitier, comme une Sybille dans son antre ; parfois on croit entendre un être plaintif / génie / être captif qui se débat d / dans / comme un diable au fond d'un bénitier un génie captif qui se débat~~ qui se débat au fond de la docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier ; parfois c'est [3 mots illisibles] ~~invisible~~ dans l'air, ~~invisible comme un ange~~ comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant ~~<rapidement>~~ son message invisible⁴⁷⁸.

Quelques éléments de la description (« violoncelle », « contralto » et « concerto ») font douter qu'il s'agit du scherzo⁴⁷⁹ de la sonate pour piano et violon de Berget. La forte présence de métaphores montre l'effort plutôt infructueux de Proust pour créer une nouvelle

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴⁷⁸ Cahier 18, f° 24r° (transcription de Françoise Leriche, *ibid.*, p. 74-75).

⁴⁷⁹ C'est le « scherzo » que l'on retrouve dans la dactylographie ; le folio du Cahier 15 qui contenait le titre de l'œuvre jouée chez les Verdurin est vraisemblablement arraché et perdu.

œuvre musicale fictive : ces métaphores sont dénuées de fonction descriptive. Comme dans le Cahier 57, des constructions impersonnelles (« on croit », « c'est ») tendent à effacer la présence du personnage auditeur. Malgré le sacrifice de la description subjective élaborée dans le Cahier 69, ces dispositifs grammaticaux dissimulent à peine le caractère fantaisiste de l'impression relatée. D'ailleurs, l'écrivain ne suit pas le déroulement successif de la musique dans le temps (« parfois » [...] « parfois ») comme dans les Cahiers 22 et 15. Finalement, la structure temporelle de l'œuvre n'est pas reconnaissable, son exécution étant réduite à une série de rites convocateurs de la petite phrase. Sans doute est-ce pour expliquer l'idolâtrie de Swann vis-à-vis de la phrase ; mais le projet d'une écriture quasi phénoménologique du Cahier 15 semble être oublié.

Le Cahier 19, rédigé en automne 1911 selon Leriche⁴⁸⁰, est construit par un montage méticuleux de nouvelles réflexions théoriques (à partir de la notion de « codification » qui définit la musique d'une autre manière que Schopenhauer⁴⁸¹), des extraits du Cahier 22 (le « dédoublement » de Swann) et des éléments recopiés du Cahier 57 (transfert de la métaphysique schopenhauerienne à Swann). Si les folios 2r° à 5r° sont repris sans modification essentielle dans la version publiée, le folio 1r°, entièrement rayé, montre la nature de la difficulté à laquelle l'écrivain fait face : trouver une voix, une position théorique pour le narrateur du roman dans cette hétérogénéité discursive.

Elle se servait/ usait pour l'exprimer d'/ Elle l'exprimait avec grâce la forme délicate, menue, dans laquelle elle avait codifié ces/ ce/ l'idée/ l'idée informulable p/ dans laquelle elle les avait codifiées, l'idée qu'elle en donnait étant sans doute informulable pour la raison/ l'intelligence ; Et cependant pour Swann elle était quelque chose de si inconsistant, de si/ et cependant c'était / en elle-même la petite phrase était quelque chose de si différent/ particulier, de si consistant, de si explicite qu'on était obligé de lui faire/ que tous ceux qui l'avaient entendue et aimée étaient obligés de lui faire une place spéciale dans leur mémoire, parmi ces quelques notions sans équivalent, qui nous apportent quelque chose de nouveau et utile et pourtant on le/ son conte[nu]/ on sentait la petite phrase pleine d'un contenu si consistant et si explicite elle lui donnait une forme si neuve, si inconnue qu'elle prenait place dans la mémoire parmi ces quelques notions sans équivalent, dont/ qui représentent pour nous/ dont une acquisition/ précieuses à acquérir, utile [sic] à conserver, qui sont ce que/ qu'il y a de plus réel, de plus fixe en nous, et auxquelles dans les moments où rien ne nous semble plus réel/ où tout en nous semble un rêve/ où

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 65-66. Pour Leriche, c'est un indice de la distanciation du narrateur envers Swann.

nous nous reportons comme à quelque chose de plus réel que nous-mêmes [...]»⁴⁸²

Ce passage, qui prépare la révélation de la métaphysique schopenhauerienne par la petite phrase, soulève un problème énonciatif délicat. La métaphysique de la musique doit être donnée à Swann comme une vérité qu'il ne connaît pas encore, alors que le narrateur ne garde plus la croyance en cette vérité. Les trois paragraphes expérimentent différentes façons de raconter l'expérience esthétique du personnage. D'abord le romancier distingue l'avis du narrateur (« elle l'exprimait ») et celui de Swann (« cependant pour Swann ») ; ensuite, il fait énoncer au narrateur une théorie générale (« tous ceux qui ») ; finalement, il tente d'effacer la distance entre le narrateur, le personnage et le lecteur en se servant des pronoms « on » et « nous », comme dans le Cahier 18. Comme le récit, enfin démarré à partir du folio 2r°, se constitue d'un mélange des trois techniques, il faut admettre que Proust n'établit pas dans ce cahier une distinction stricte entre la pensée du narrateur et celle de Swann.

Au niveau de la description, le Cahier 19 a tendance à réduire l'œuvre de Vinteuil à des apparitions successives de la petite phrase, le narrateur du roman n'arrivant pas à prendre une distance suffisante à l'écoute fétichiste de Swann. Autrement dit, ni la nouvelle description musicale du Cahier 18 ni le montage du Cahier 19 n'arrivent à rendre l'effet d'intégrité de l'œuvre musicale. Entre « scherzo » et « bulle irisée », entre l'image d'une femme parlante et celle d'un paysage printanier, entre Saint-Saëns rejeté et Wagner crypté, la mystérieuse sonate de Berget reste encore pour le romancier une œuvre à composer. De toute façon, le transfert de la métaphysique schopenhauerienne n'était pas une mesure de sacrifier le romanesque au profit d'un système philosophique. La révélation finale du Cahier 57 a été inventée pour couronner l'histoire de la vocation artistique. Nous avons vu que le transfert a contribué à déterminer la place d'« Un amour de Swann » dans cette histoire. Chez Proust, une position philosophique a été toujours revendiquée par la composition du roman.

⁴⁸² Cahier 19, f° 1r° (transcription de Françoise Leriche, *ibid.*, p. 77).

3.4. Autour de Vinteuil

3.4.1. Dactylographies corrigées (1912)

Les corrections sur les dactylographies⁴⁸³, établies en 1911 à partir des Cahiers 15 à 19, constituent l'étape suivante de la genèse d'« Un amour de Swann ». Dans ce nouveau chantier romanesque travaillé en 1912, Françoise Leriche remarque « la mise en perspective historique » de l'histoire de Swann par la création des motifs comme les catleyas, la Zéphora de Botticelli et les meubles en bronze de Mme Verdurin, qui ont pour objectif de situer le schopenhauerisme de Swann dans le contexte historique de fin de siècle et de transformer le personnage en esthète démodé⁴⁸⁴. Quant à la sonate de Berget, elle ne subit pas d'importante modification, malgré son statut problématique que nous avons examiné plus haut. Quelques ajouts dans les scènes d'audition s'en tiennent à renforcer l'idéalisme esthétique de Swann.

Toutefois, l'intérêt de la dactylographie corrigée ne réside pas seulement dans la mise en scène de la philosophie schopenhauerienne. Proust y développe des thèmes romanesques ainsi que des pensées critiques sur la musique, notamment par la réécriture d'une scène au cours du concert chez Mme de Saint-Euverte qui précède l'audition de la sonate : celle de Chopin et des dames de Cambremer⁴⁸⁵.

Cette scène, très travaillée par l'écrivain, s'étale des folios 155r° à 166r° de NAF 16734. L'état initial de la dactylographie peut être résumé comme suivant⁴⁸⁶ :

- A. La découverte des deux vieilles dames par Swann, pendant l'exécution d'un concerto de Mozart⁴⁸⁷ (f° 155r°).
- B. La culture musicale de la vicomtesse de Franquetot (leçon de piano prise au faubourg Saint-Germain) et de la marquise de Lenouvès (=Cambremer), dont « caresser les phrases au long col sinueux et démesuré de Chopin » (f° 156r°).

⁴⁸³ NAF 16734 et NAF 16731. Nous concentrerons sur NAF 16734, révisé entièrement par la main de Proust.

⁴⁸⁴ Françoise Leriche, « La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », p. 91-97.

⁴⁸⁵ Voir CS, I, p. 322-331. Pour les états antérieurs des personnages de Cambremer, voir Kaeko Yoshikawa, « Les Personnages des Cambremer dans "Un amour de Swann" », *Bulletin annuel d'études françaises*, n° 30, Nishinomiya, Université Kwansei Gakuin, 1996, p. 288-292.

⁴⁸⁶ Il est pourtant impossible de parfaitement reconstituer le texte avant la correction, parce que Proust l'a brouillé par insertion des carbonnes. Voir Anthony Pugh, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, t. II, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 599-601.

⁴⁸⁷ Le concerto est remplacé par « les morceaux de Bach » dans la dactylographie corrigée, avant de devenir un air d'Orphée de Gluck dans le texte définitif.

- C. Les dames écoutant la musique – l'étonnement affecté de l'une et les battements de tête de l'autre – observées par Swann (f° 156r° et 158r°).
- D. L'origine provinciale et l'amour pour Chopin de Mme de Cambremer ; la disgrâce du musicien polonais (f° 158r° et 157r°).
- E. La princesse des Laumes écoutant la musique, remarquée et saluée par Mme de Cambremer (f° 159r° et 165r°).
- F. La jeune Mme de Cambremer prenant la bougie sur le piano (f° 165r°-166r°).

La réécriture de ce passage suit une procédure complexe⁴⁸⁸. D'abord, la partie B est enlevée pour être utilisée dans d'autres contextes. Puis, un nouveau personnage, Mme de Gallardon, est créé pour s'infiltrer dans le public (folios 157r° et 163r°-164r°). L'éphémère présence de cette cousine lointaine des Guermantes a pour unique fonction de mettre en relief l'aspect mondain de la princesse des Laumes. Ensuite, la formation pianistique de Mme de Franquetot est transférée à cette dernière (folio 162r°). Par conséquent, la passion musicale de Mme de Cambremer fait contraste non plus avec celle de sa vieille amie, mais avec celle de la princesse des Laumes. Dans un ajout du folio 159r°, la future duchesse de Guermantes observe la mimique de la dame inconnue et en est troublée.

Après l'apparition de la princesse des Laumes, le pianiste termine le morceau de Bach⁴⁸⁹ et commence un prélude de Chopin. C'est à ce moment que sont formulées les remarques sur la compétence pianistique et l'origine provinciale de Mme de Cambremer (folios 160r°-161r°). La marquise échappe ainsi au regard ironique de Swann. Pour finir, la salutation qu'elle fait à la princesse des Laumes est, par la correction sur le folio 165r°, attribuée à Mme de Saint-Euverte. Mme de Cambremer, elle, ne dit plus rien. En 1912, sa mélomanie obtient une sincérité particulière, qui la distingue du reste du public.

Or, avec elle, c'est la musique de Chopin qui est aussi sauvée. Si elle est démodée, c'est désormais à cause de la fluctuation de la mode ; si le goût pour ce compositeur est devenu inavouable dans le monde, c'est dû à l'injustice de ces « connaisseurs » (f° 162r°) subordonnés au snobisme. Par l'image de Mme de Cambremer sincère et persécutée, le musicien polonais devient un artiste en purgatoire. La révision du concert chez Mme de

⁴⁸⁸ Selon Kaeko Yoshikawa, c'est dans cette partie de la dactylographie corrigée où les actuels personnages de Cambremer sont créés, par la fusion des dames de Lenouvès et de Mme de Chemisey. Kaeko Yoshikawa, « Les Personnages des Cambremer dans "Un amour de Swann" (suite) », *Bulletin annuel d'études françaises*, n° 33, Nishinomiya, Université Kwansei Gakuin, 1999, p. 167-170.

⁴⁸⁹ Bach sera remplacé par Liszt en 1913, dans le placard 47 dans les premières épreuves corrigées.

Saint-Euverte prépare son grand retour dans *Sodome et Gomorrhe*, conçu à partir de 1914.

3.4.2. Éléments d'une esthétique nouvelle : le charme et la nécessité

La réhabilitation de Chopin en 1912 dans la dactylographie corrigée doit être lue avec les propos sur des compositeurs français dans les lettres de la même année. Tout d'abord, Proust évoque Fauré dans une lettre à Robert de Montesquiou, envoyée le 25 ou le 26 mars :

Je vous remercie mille fois de me parler de mes aubépines quoique il me semble comprendre que vous ne les aimez pas. Quant au mélange de litanies et de foutre dont vous me parlez, l'expression la plus délicieuse que j'en connaisse est dans un morceau de piano déjà un peu ancien mais enivrant, de Fauré qui s'appelle peut-être *Romance sans Paroles*. Je suppose que c'est cela que chanterait un pédéraste qui violerait un enfant de chœur⁴⁹⁰.

Ce passage exprime de manière étonnante « ce mélange de sensualité et de mysticisme » de Fauré qu'a remarqué Jean-Michel Nectoux⁴⁹¹. Si la *Romance sans parole* (op. 17, n° 3) y est caractérisée comme enivrante, l'idée de l'enivrement de la musique faurénne est déjà présente dans la lettre que Proust a adressé au compositeur en 1897, où il parle de l'ivresse non seulement « dangereuse » mais aussi « clairvoyante⁴⁹² ». Proust s'intéresse constamment à la dualité de Fauré.

Le 17 ou le 18 août, Proust écrit à Reynaldo Hahn à propos de Massenet, maître de ce dernier, mort le 13 août 1912. Il y développe la pensée qu'il a déjà exprimée à son ami l'année précédente – sa passion pour *Pelléas* et l'idée de la continuité entre Massenet et Debussy – mais à la faveur du compositeur défunt.

Ce que je t'ai dit plus haut pour le *naturel* de Massenet est à cause de ce qu'on redit sans cesse de son manque de naturel. J'aime autant *Pelléas* que toi tu ne l'aimes pas, mais enfin je trouve que la mort de Manon est plus *naturelle* que celle de Mélisande. Et sans doute (Brunetière) la mort de Manon dans le roman est-elle déjà plus naturelle que celle de Mélisande dans la pièce. Mais malgré cela l'intonation est plus juste, plus humaine, plus émouvante, et plus originale si (Brunetière) l'originalité qu'il y a dans ce que dit Mélisande serait précisément l'originalité de ce que disait Manon et n'est

⁴⁹⁰ Lettre à Robert de Montesquiou, le 25 ou le 26 mars 1912 (*Corr. XI*, p. 79).

⁴⁹¹ Jean-Michel Nectoux, « Proust et Fauré », *BMP*, n° 21, 1971, p. 1118.

⁴⁹² Lettre à Gabriel Fauré, 1897 [?] (*Corr. II*, p. 162).

donc plus originale. *Poème d'octobre* est bien joli. Et *Cette ville où j'ai vu s'envoler* aussi. Et encore beaucoup. Et je suis sûr que malgré la méchanceté de Jullien tout cela sera toujours aimé et charmant. C'est cela le seul naturel, le naturel de quelqu'un qui a de la grâce et de la singularité, le naturel de la musique de Massenet et de la prose de Musset et de ses contes en vers⁴⁹³.

Jean-Christophe Branger relève dans cette lettre l'ambiguïté qui se trouve en permanence dans les jugements de Proust sur le compositeur⁴⁹⁴. Si, toujours selon Branger, l'ambiguïté de Proust était fondée sur l'opinion des critiques contemporains qui soulignaient le caractère érotique et féminin de l'œuvre massenetienne, le « naturel » est plutôt « une vertu défendue par Hahn et non par lui ». Cependant, nous retrouvons avec ce terme la pensée formulée 17 ans auparavant dans « Contre l'obscurité ». Puis, l'écrivain voit en Massenet à la fois un précurseur de Debussy et un semblable de Musset. Malgré quelques ressemblances, il serait hasardeux selon Proust de comparer Massenet à la « mauvaise musique », puisque le maître de son ami est un artiste original et singulier. L'attrait séduisant de l'auteur de *Manon* n'est-il qu'un indice d'une musique sans grande valeur, ou constitue-t-il une valeur esthétique irréductible ? L'ambiguïté de Massenet serait l'ambiguïté foncière de la musique. Le charme de la musique facile est un plaisir léger, ou un mystère profond ?

La réflexion sur le charme musical se continue dans la lettre à Mme Straus du 10 novembre 1912, où il s'agit cette fois de Chabrier. Proust adopte une attitude toujours ambiguë :

Si vous êtes demain soir chez vous vous devriez demander le théâtrophone. On donne à l'Opéra la charmante *Gwendoline*. Vous la connaissez sans doute et les idées ne sont pas toujours choisies avec un goût très difficile, comme il arrive généralement dans Chabrier. Mais le charme un peu vulgaire de mélodies d'ailleurs enchanteresses est racheté par de telles délicatesses, des raffinements nouveaux alors, et restés nouveaux, d'orchestration. Je ne sais pas si vous êtes comme moi mais j'adore cela⁴⁹⁵.

Gabriel Fauré (1845-1924), Jules Massenet (1842-1912), Emmanuel Chabrier (1841-1894) : plus ou moins héritiers de Chopin, ces trois compositeurs français d'une même génération partagent un charme ambigu, un charme indéniable malgré leur sensualité, facilité ou encore vulgarité. Le charme est une notion centrale dans la critique faurénne de

⁴⁹³ Lettre à Reynaldo Hahn, le 17 ou le 18 août 1912 (*Corr. XI*, p. 183).

⁴⁹⁴ Jean-Christophe Branger, « Les Intermittences massenetiennes », in Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn*, p. 97-101.

⁴⁹⁵ Lettre à Madame Straus, le 10 novembre 1912 (*Corr. XI*, p. 294-295).

Jankélévitch, qui le comprend comme l'opération de l'inexprimable dans la musique et comme un terme qui s'oppose à la beauté⁴⁹⁶. En terme proustien, leur musique s'approche du côté de Méséglise⁴⁹⁷ ; ce charme indéfinissable, injustifiable, lié à la sexualité et côtoyant la vulgarité, commence à dessiner enfin une esthétique musicale qui se distingue nettement du passage sur *Parsifal* dans le Cahier 57, dans une forme encore floue et élémentaire.

Les dactylographies corrigées commencent à circuler chez les éditeurs à partir de l'automne 1912. En s'acheminant petit à petit vers la publication de *Du côté de chez Swann*, Proust écoute beaucoup de musique dans la première moitié de l'année 1913. À la suite de *Gwendoline* (1886), il écoute, le 30 janvier 1913, *Fervaal* (1895) de Vincent d'Indy au théâtrephone. Ce sont des opéras emblématiques du wagnérisme français, qui verra son dépassement dans *Pelléas et Mélisande* (1902)⁴⁹⁸ : Proust est encore confronté au maître de Bayreuth. Il écrit son impression qu'il ressent à propos de *Fervaal* à Reynaldo Hahn :

Comme je crois que tu ne saurais que penser de la production musicale si je ne te disais ma critique, je te dis que j'ai entendu par le téléphone *Fervaal*. Je le trouve extrêmement entvieyeux. Est-ce « l'énergie » dans les consonnes de Delmas et son côté Maubant dans les voyelles, mais toutes les phrases « Le fils des Nuées » « s'il n'est pur » etc. Me paraissent d'une sécheresse assommante. Je suis de ton avis sur le délicieux entr'acte (surtout quand il revient avec chant au dernier acte). Cela s'entend très mal au téléphone mais j'en suis fou. Je t'apprendrai que sauf que c'est plus mendelsohnien [*sic.*] que Schumannesque, cela a une certaine parenté musicale avec la phrase de la *sonate pour piano et violon* de Fauré. Mais c'est moins inquiet et plus voluptueux⁴⁹⁹.

Proust n'évoque pas Wagner, malgré l'affinité évidente entre lui et le « délicieux entr'acte » de d'Indy. Par contre, son approche ressemble celle dans sa lettre sur Debussy, où il divisait la déclamation et la partie instrumentale à la faveur de cette dernière. D'Indy est décrit comme une sorte de Debussy raté. Par ailleurs, cette lettre peut être considérée comme une source d'un épisode de *Sodome et Gomorrhe*, où Morel et Charlus jouent la sonate de Fauré chez les Verdurin : « À l'étonnement général, M. de Charlus, qui ne parlait jamais des

⁴⁹⁶ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019[1979], p. 383-388. Voir aussi Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983[1961], p. 91-144.

⁴⁹⁷ Françoise Leriche, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la Recherche », *BIP*, n° 16, 1985, p. 25-39.

⁴⁹⁸ Voir Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, p. 372-387 (*Gwendoline*) et 432-444 (*Fervaal*).

⁴⁹⁹ Lettre à Reynaldo Hahn, le 31 janvier 1913 (*Corr. XII*, p. 44).

grands dons qu'il avait, accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau (inquiet, tourmenté, schumannesque, mais enfin antérieur à la sonate de Franck) de la sonate pour piano et violon de Fauré⁵⁰⁰. »

Le 26 février 1913, enfin le grand compositeur entre dans la vie de Proust. Il écoute à la salle Pleyel les derniers quatuors à cordes de Beethoven (15^e, 16^e et *La Grande Fugue*) joués par le Quatuor Capet. Ces œuvres qui vont hanter le reste de sa vie, il voulait les entendre depuis l'année précédente⁵⁰¹. Néanmoins, aucun document ne témoigne de l'impression qu'il a reçue au concert. On n'entendra pas la répercussion des quatuors beethoveniens dans la sonate de Vinteuil. Cela n'empêche pourtant pas Proust de s'identifier avec le compositeur, lorsqu'il écoute au théâtrephone la *Sixième symphonie*, en mars :

Vous êtes-vous abonnée au théâtrephone. Ils ont maintenant les Concerts Touche et je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la *Symphonie pastorale* dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd. Il se consolait en tâchant de reproduire le chant des oiseaux qu'il n'entendait plus. À la distance du génie à l'absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière en peignant ce que je ne peux plus voir⁵⁰² !

Cette lettre doit être lue avec une lettre à Reynaldo Hahn qui date de novembre 1912, où Proust écrit : « *La petite phrase de la Sonate*, je l'appellerai le *Temps perdu*⁵⁰³ ». La lettre à Mme Straus exprime donc une pensée déjà exprimée une fois et non pas inspirée de Beethoven. En tout cas, avec une grande sympathie, Beethoven est associé au grand thème du roman proustien.

D'ailleurs, Beethoven est mentionné dans une note du Carnet 2 en 1913, où l'écrivain cherche le matériau pour la dernière retouche de sa sonate qu'il a travaillée depuis quatre ans :

affinité qui appelle certaines créations dans le cerveau d'un certain homme dont elles sont les fées familières (phrases de Lalo dans la Rhapsodie norvégienne pareille à Namouna.)

<Encore pour musique assister à ce que la charge nécessaire (le rondeau de la Sonate Franck) se fasse, en qui est incluse une force nerveuse comme pour l'électricité.)⁵⁰⁴>

⁵⁰⁰ SG, III, p. 343.

⁵⁰¹ Lettres à Reynaldo Hahn, le 3 décembre 1912 (*Corr. XI*, p. 309) et à Louis de Robert, le 30 janvier 1913 (*Corr. XII*, p. 42-43).

⁵⁰² Lettre à Madame Straus, vers la mi-mars 1913 (*Corr. XII*, p. 110).

⁵⁰³ Lettre à Reynaldo Hahn, vers le 15 novembre 1912 (*Corr. XI*, p. 299).

⁵⁰⁴ Cette phrase est un ajout tardif.

À propos de Namouna musique comme parfum.

~~À propos de Beethoven~~ monde <musique> qui est pour nous l'ultraviolet (que nous ne percevons que par l'ouïe, monde qui reste dans l'ombre (je dis ailleurs ces idées).
piano et violon sillage de la barque sur le clapotement mauve du piano. ~~le pi-Be~~ Air espagnol de Fauré enfermé dans du clair de lune. Vagues du final de la IX^e symph^{ie}
Musicien fou = folie d'une chienne⁵⁰⁵.

Françoise Leriche voit dans ce passage un tournant de l'esthétique proustienne, en remarquant que le propos sur la musique est uni à celui sur la peinture pour former un seul discours sur l'art comme création individuelle⁵⁰⁶. Comme le constate également Leriche, la réflexion sur *Namouna* d'Édouard Lalo (1823-1892) se trouve à l'origine de la théorie de la phrase-type chez Vinteuil. Quant à Beethoven, son nom est barré, pour faire de la phrase sur l'« ultraviolet » un propos général sur la musique. Cette rature ne représente-t-elle pas la difficulté ressentie par Proust à formuler sa pensée sur l'art beethovenien ?

Ces notes sont vraisemblablement prises pour la réécriture de la sonate de Vinteuil dans les épreuves de *Du côté de chez Swann*. Les « vagues » de la *Neuvième symphonie* indique peut-être le trémolo des violons au début du premier mouvement (et repris dans le finale⁵⁰⁷). Cependant, il y a un écart entre le « parfum » du musicien français et l'« ultraviolet » du maître allemand. Comment expliquer ce « monde », non seulement invisible mais aussi au-delà du sensible, sans recourir au vocabulaire de la métaphysique schopenhauerienne ? D'ailleurs, la réflexion de Proust ne porte pas encore sur les derniers quatuors.

Si l'attitude de Proust vis-à-vis de l'esthétique beethovenienne est encore incertaine, l'impression de Franck est vive et immédiate. Dans la lettre à Bibesco écrite le jour du concert, on trouve déjà tout ce que sa *Sonate pour violon et piano* (1886) lègue à la sonate de Vinteuil.

Grosse émotion ce soir. À peu près mort je suis allé cependant à une salle rue du Rocher pour entendre la *Sonate* de Franck que j'aime tant, non pour entendre Enesco que je n'avais jamais entendu (*sicissime*) [.]. Or je l'ai trouvé *admirable* ; les pépiements douloureux de son violon, les gémissants appels, répondaient au piano,

⁵⁰⁵ Carnet 2, f° 18v°-19r° (*Carnets*, p. 179-180). Transcription corrigée par Françoise Leriche.

⁵⁰⁶ Françoise Leriche, « La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », p. 98-99.

⁵⁰⁷ En 1918, Proust cite « un prélude de Lohengrin » comme un des modèles des « trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin » (Lettre à Jacques de Lacretelle, 20 avril 1918, *CSB*, p. 565). Notons que le premier mouvement de la *Neuvième symphonie* et le prélude du premier acte de Lohengrin commencent par le même accord parfait de *la* majeur. On peut supposer que la fréquentation des derniers quatuors de Beethoven et l'élaboration du septuor de Vinteuil ont fait dissimuler à l'écrivain la référence à la symphonie et remplacer Beethoven par Wagner.

comme d'un arbre, comme d'une feuillée mystérieuse. C'est une très grande impression. Je te le dis croyant te faire plaisir parce que je sais que tu l'admires. Et il desaffadit et redessine le *rondeau* qu'on a l'habitude de jouer en se pâmant sous prétexte qu'il est angélique ; je suis trop fatigué pour te commenter tout cela quoique il y aurait des choses *importantes* à dire⁵⁰⁸.

Cette esquisse est ensuite développée dans le Carnet 2, comme on sait :

<Le violoniste devenu médium lui prêtait son corps et son archet et sentait les effluves de l'âme incarnée qui tendait ses bras, ~~le monde chancelait, le~~ faisait frémir son visage.>

Sonate Franck

Est-ce un oiseau, une fée cet être invisible qui appelle, gémit, répond comme ~~dan~~<'un> arbre voisin. ~~Comme~~ Il semble que puisqu'il n'y a pas de paroles ce soit le royaume de la fantaisie, et c'est celui de la nécessité ; nous sommes frappés de l'évidence de ~~ee~~~~que~~ la réponse, nous reconnaissons le même discours dans l'insistance de la question et tout cela est caché à l'intelligence comme à la vue. Merveilleux violoniste qui semblait capter, apprivoiser, laisser se plaindre un oiseau invisible et fabuleux. Mettre ici ce que j'ai mis plus haut est-ce une fée. Quelle volupté de se sentir devenu tout d'un coup un ~~autre être~~ <autre être>, un être d'un autre règne, d'un règne ~~san~~ ou des créatures qui ne sont plus pourvues d'intelligence. C'est plus beau que le devenir invisible, de devenir <#> impuissant⁵⁰⁹

Le romancier décrit le canon du piano et du violon au début du finale de la sonate de Franck. Ce canon, qui persiste tout au cours du mouvement, signifie pour lui la nécessité qui permet à la musique de dépasser le langage humain. À notre avis, c'est le véritable moment crucial de l'esthétique musicale proustienne, plus que les folios 18v°-19r°. Non plus *avant* le langage comme chez les romantiques, ni *au-delà* du langage comme chez les idéalistes, la musique forme un système de signes strictement logique, où son mystère réside plutôt dans l'« évidence » que dans la « fantaisie ». Proust se rapproche visiblement de l'idée hanslickienne de la musique absolue⁵¹⁰. C'est dans cet esprit qu'il ajoute, en haut de sa réflexion sur Lalo dans le folio 19r°, une phrase sur « la charge nécessaire ». L'idée vient du canon de Franck, cependant nous verrons qu'elle sera finalement associée à Beethoven.

Dans le Carnet 2, nous constatons ainsi deux piliers de la nouvelle pensée musicale de Proust qui s'établissent au printemps 1913 : le charme individuel qui circule dans les œuvres

⁵⁰⁸ Lettre à Antoine Bibesco, le 19 avril 1913 (*Corr. XII*, p. 147-148).

⁵⁰⁹ Carnet 2, f° 21v°-22r° (*Carnets*, p. 184-185).

⁵¹⁰ Voir le chapitre 5 (« 5.2.1. Théories de l'expression dans "Un amour de Swann" »).

d'un compositeur et le langage musical qui s'impose comme nécessité logique. L'un vient de Chopin et les Français, l'autre de Beethoven et de Franck. Proust est-il donc enfin complètement libéré du wagnérisme, vingt ans après la première parisienne de *La Walkyrie* en 1893 ? Il peut être étonnant de voir que Proust parle longuement de Wagner à Anna de Noailles fin juin 1913, lorsqu'il travaillait justement sur les épreuves du concert Saint-Euverte.

Je ne dis pas qu'il y ait un lien romanesque ou dramatique entre les pièces comme dans la *Chute d'un Ange*, *Eloa* etc. Mais l'identité des sentiments où on se trouve quand on compose est une unité aussi. Et ainsi il y a dans ce volume tout un long poème qui ne se peut briser. Ou du moins dont les morceaux peuvent se briser, mais comme les *Adieux de Wotan*, le *Prélude* de *Tristan*, entendus autrefois à l'Orchestre Padeloup ou Colonne ne pouvaient tout de même pas donner l'idée de l'œuvre Wagnérienne entière. C'est à celui-là que l'extraordinaire croissance de votre génie (et surtout sa pénétration de plus en plus organique dans votre forme) font penser. Il y a vraiment entre ce que vous écrivez maintenant et les choses adorables que vous avez écrites et qui resteront toujours merveilleuses, la même différence qu'entre *Lohengrin*, *Tannhäuser*, – et *Tristan*, *les Maîtres Chanteurs*, *Parsifal*⁵¹¹.

Cette lettre est en effet une réinterprétation de Wagner à partir des pensées qui sont développées au cours de l'année 1913. « L'identité des sentiments » renvoie au passage sur Lalo dans le Carnet 2. En même temps, les idées sur l'insuffisance de l'audition fragmentaire et sur les deux périodes du musicien reprennent les folios 36v°-35v° du Cahier 64, où il s'agissait d'un wagnérisme non schopenhauerien. Puis, la suite de la lettre évoque la « charge nécessaire » de Franck dans le Carnet 2 :

Disons que ce volume est pour une moitié *Tristan*, pour l'autre *Parsifal*. Il est admirable que ce phénomène de multiplication des cellules sonores par l'effet de l'infusion, de l'inoculation sous-jacente des mille richesses de la pensée, ait pu se produire dans le langage, comme dans la musique. Ce même miracle de biologie spirituelle est bien émouvant⁵¹².

Proust semble penser au leitmotiv wagnérien, en le dotant d'une interprétation aussi dramatique que musicale⁵¹³. Le leitmotiv n'est pas seulement un symbole, il est un *élément structurant* : sa vraie puissance réside dans « ce phénomène de multiplication ». Cette idée

⁵¹¹ Lettre à Madame de Noailles, peu après le 26 juin 1913 (*Corr. XII*, p. 214).

⁵¹² *Ibid.*, p. 214-215.

⁵¹³ Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 148-152. Sur l'aspect musical du leitmotiv, voir Carl Dahlhaus, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, p. 23-26.

qui annonce le célèbre passage sur Wagner dans *La Prisonnière* constitue la modernité de Proust quant à la réception de l'art wagnérien⁵¹⁴. Le propos sur le créateur du drame musical est basé non plus sur la doctrine wagnérienne, mais sur la propre pensée critique de l'écrivain.

Disons, pour finir, que cette lettre préfigure les motifs musicaux du roman à paraître. L'idée de l'unité importune l'auteur de *Du côté de chez Swann* et hante *La Prisonnière* ; celle des deux périodes de Wagner est récurrente dans tout le roman ; enfin, *Tristan et Parsifal* sont tous présents dans la sonate de Vinteuil, l'un étant explicitement mentionné pour décrire la petite phrase, l'autre s'infiltrant dans la genèse. Certes, adoré par les snobs, symbolisant une ère passée, il deviendra à partir des placards corrigés le musicien des Verdurin⁵¹⁵. Néanmoins, cela ne signifie pas la disgrâce définitive du compositeur, parce que la valeur d'un artiste n'est pas déterminée par ces circonstances. Proust l'apprécie et l'appréciera encore. Wagner n'est pas démodé, il est devenu classique.

3.4.3. Placards corrigés (1913)

C'est dans ce contexte que, à partir de la fin mars 1913, Proust reçoit les premières épreuves de *Du côté de chez Swann*. Le travail de Proust à cette période a été étudié par plusieurs critiques. Dès 1979, Kazuyoshi Yoshikawa a retracé la naissance de Vinteuil par la fusion du naturaliste Vington et le compositeur Berget⁵¹⁶. Suite à l'invention du personnage, le romancier ajoute deux passages où Swann exprime l'intérêt biographique qu'il porte au compositeur⁵¹⁷. L'acquisition des placards corrigés par la Fondation Bodmer en 2000⁵¹⁸ a de nouveau attiré l'attention des chercheurs sur cette étape génétique. Jo Yoshida a observé, au début d'« Un amour de Swann », le remplacement de Chopin par Wagner et la suppression de l'incipit qui était baignée de l'atmosphère symboliste⁵¹⁹. Françoise Leriche a interprété ces

⁵¹⁴ Sur la conception proustienne du leitmotiv, voir le chapitre 6 (« 6.2.2. Thème, motif et phrase »).

⁵¹⁵ Françoise Leriche, « L'aventure d'une écriture », in Antoine Compagnon et Kazuyoshi Yoshikawa (dir), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013, p. 66-68.

⁵¹⁶ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », p. 289-296.

⁵¹⁷ Placard 33, « Je connais bien quelqu'un - qui doit être affreux » (CS, I, p. 210-211) ; placard 49, « Et la pensée de Swann se porta - à cette même sagesse » (CS, I, p. 342-343).

⁵¹⁸ Nous utilisons l'édition de Charles Méla. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. Un amour de Swann. Premières épreuves corrigées*, introduction et transcription de Charles Méla, Paris, Gallimard, 2016.

⁵¹⁹ Jo Yoshida, « Ce que nous apprennent les épreuves de *Du côté de chez Swann* dans la collection Bodmer », *BIP*, n° 35, 2005, p. 43-45.

modifications comme l'influence de la critique du symbolisme par Jacques Rivière⁵²⁰. Dans un autre article de 2013, elle analyse la réécriture du concert chez Mme de Saint-Euverte, partie que Proust n'a pas retournée chez Grasset avec le reste des premières épreuves et qu'il a gardée jusqu'à la correction des deuxièmes épreuves⁵²¹. Elle y trouve la distanciation du narrateur vis-à-vis de Swann qui se rapproche de plus en plus de l'idéalisme fin de siècle et une nouvelle conception de la musique qui a son origine dans le Carnet 2, « non plus expression de la Nature, mais "création" formelle⁵²² ». À la suite de Leriche, on peut confirmer que la chute du Swann dilettante est devenue plus claire au printemps 1913 : il est beuvien devant le compositeur, fétichiste pour la petite phrase⁵²³, décadent en ce qui concerne l'art en général⁵²⁴, peut-être plus snob dans le monde⁵²⁵ et certainement plus malheureux dans l'amour⁵²⁶.

Nous nous concentrerons sur la transformation de la sonate elle-même, qui se concrétise par deux séries d'importants ajouts : une introduction à la sonate, qui lui fournit un contexte et un contenu, et une nouvelle piste de la pensée esthétique, qui se forme à partir de la comparaison entre langage et musique.

L'ajout de la partie introductive de la sonate s'effectue par une description plus concrète de la première impression qu'a reçue Swann en écoutant la sonate.

D'abord, il n'avait éprouvé que le plaisir matériel ~~prod~~ goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir ~~de voir autour~~ quand ~~autour~~ ~~autour~~ <audessous> de cette petite ligne ~~m~~ mince, résistante, dense et directrice de violon, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la ~~sonne~~ masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune⁵²⁷.

⁵²⁰ Françoise Leriche, « L'aventure d'une écriture », p. 55-71.

⁵²¹ Françoise Leriche, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », *Genesis*, n° 36, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2013, p. 113-118.

⁵²² *Ibid.*, p. 115.

⁵²³ Placard 40, « H fredonnait la petite phrase de la Sonate qui mêlait au souvenir du corps d'Odette, ~~à l'amiti~~ au sentiment quelquefois un peu court qu'il éprouvait pour elle, une âme mystérieuse, et montait en voiture. » Correction non conservée dans la version finale. Voir *CS*, I, p. 265.

⁵²⁴ Placard 32, « Même cet amour pour - les avait interrogées ; mais plusieurs » (*CS*, I, p. 207-208).

⁵²⁵ Placard 49, « Ah ! enfin il vient, - avec Swann s'était éloignée » (*CS*, I, p. 334-335).

⁵²⁶ Placard 49, « Pour les choses importantes - Du reste, je me sauve » (*CS*, I, p. 336-337) et « il sentit l'odeur du fer - s'en sont refermées » (*CS*, I, p. 340-341).

⁵²⁷ Placard 32 (*CS*, I, p. 205).

À grand renfort de métaphores, Proust atteint à la perfection dans son effort de faire coïncider l'impression subjective de l'auditeur et la réalité objective de l'œuvre. Or, la musique ainsi décrite est clairement marquée par l'atmosphère symboliste, formée avec les mots tirés des folios 18v°-19r° du Carnet 2 (« clapotement », « mauve », « clair de lune⁵²⁸ »). Cette introduction situe la sonate de Vinteuil dans le salon Verdurin, qui venait de devenir un salon wagnérien.

L'introduction parvient à imprégner la petite phrase, qu'elle transforme, dans le placard 33, en une « phrase aérienne et odorante » ; elle est caractérisée désormais par « un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer » ou encore « son parfum⁵²⁹ ». Nous pouvons placer cette remarque dans la lignée des lettres sur la musique française en 1912. Toutefois, le nouveau début de la sonate ne se limite pas à formuler une atmosphère : œuvre véritablement symboliste, il transmet la promesse d'un « autre monde », comme on le voit dans un ajout sur le placard 33.

Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch où par qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, on apercevait la petite phrase apparaissait tout au loin d'une couleur d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde⁵³⁰.

La note annonciatrice de la petite phrase, qui existait depuis *Jean Santeuil*, est remplacée par les « trémolos de violon ». En effet, en remaniant le concert Saint-Euverte, Proust met « la note haute » au pluriel⁵³¹, de sorte que la dernière trace de la sonate de Saint-Saëns est supprimée. Quant à la phrase elle-même, elle est dotée d'une nouvelle forme, caractérisée par un « faible écart entre les cinq notes qui la composaient et [un] rappel constant de deux d'entre elles⁵³² ». Séparée de son ancien modèle, la sonate de Vinteuil devient une œuvre décidément plus moderne dans son époque : d'où l'incompréhension des Cottard⁵³³.

L'ajout de l'introduction et la description plus concrète de la petite phrase permettent au

⁵²⁸ En ce qui concerne la « bémolisation », notons que « Clair de lune » (op. 46, n° 2) de Fauré, allusionné dans le Carnet 2, est en si bémol mineur, dont la gamme comprend cinq bémols.

⁵²⁹ Placard 33 (CS, I, p. 208).

⁵³⁰ Placard 33 (CS, I, p. 215).

⁵³¹ Placard 49, « des notes hautes » (CS, I, p. 339).

⁵³² Placard 50 (CS, I, p. 343).

⁵³³ Placard 33, « D'ailleurs lui et Mme Cottard, - Vinteuil, comme un nageur » (CS, I, p. 210).

romancier de répondre à une question jusqu'alors inexpliquée : *pourquoi* la phrase a pu être le symbole de l'amour ? Le désir pour un être inconnu qui se cache derrière l'apparence, c'est précisément la conception proustienne de l'amour. De Saint-Saëns à Berget, l'amour pour la petite phrase semblait gratuit : or, dans le placard 36, elle est explicitement associée au mystère de l'amour.

Mais la petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire, les proportions de l'âme de Swann s'en trouvaient changées ; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant, au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour, s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Cette soif d'un charme inconnu que la petite phrase éveillait en lui, elle, elle ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ~~dans cette/s~~ partie/s de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé ~~la pensée les~~ <le souci des> intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, ~~et qu'~~ elle l'/es avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette⁵³⁴.

La puissance symbolique de la phrase musicale découle non pas de l'essence métaphysique de la musique en général, mais de la forme particulière d'une œuvre musicale. Certes, Swann en tire un sentiment fétichiste, et plus tard, une morale idéaliste ; il est pourtant indéniable que, par l'ajout de l'introduction, la sonate dispose d'une structure pour s'établir, comme le constate Leriche, en une création individuelle.

Notre deuxième point peut être abordé à partir du rapport entre la musique et la folie. Sur le placard 33, Proust ajoute la célèbre remarque de Biche sur Vinteuil.

Le peintre avait entendu dire que Vinteuil ~~en~~ était menacé d'aliénation mentale. Et il ~~faisait remarquer~~ <assura> qu'on pouvait s'en apercevoir à certains passages de sa sonate. ~~Swann n'y contredit~~ Swann ne trouva pas cette remarque absurde, mais elle le troubla ; car une œuvre de musique pure ne contenant aucun des rapports logiques dont l'altération dans le langage ~~humain~~ dénonce la folie, ~~la folie~~ la folie d'/e ~~un musicien l'auteur d'une sonate~~ reconnue dans une sonate lui paraissait quelque chose d'aussi mystérieux que la folie d'une chienne, la folie d'un cheval, qui pourtant s'observent en effet⁵³⁵.

Le trouble qu'éprouve Swann reflète une contradiction théorique dans sa pensée esthétique. D'une part, il garde l'attitude de Sainte-Beuve qui prétend trouver dans l'œuvre

⁵³⁴ Placard 36 (CS, I, p. 233).

⁵³⁵ Placard 33 (CS, I, p. 211). Cette réflexion est basée sur une note du Carnet 2, f° 19^o, citée plus haut : « Musicien fou = folie d'une chienne. »

les traces de la vie de l'auteur. Il fallait des indices de la folie dans la sonate, pour que la biographie du compositeur l'explique. D'autre part, Swann est attiré par la pensée romantique de la « musique pure », qui refuse de reconnaître dans l'œuvre musicale « des rapports logiques ». Selon cette théorie, la musique se placerait *avant* le langage, donc avant la distinction entre la raison et la folie. Ne connaissant aucune « altération » logique, la musique demeurera l'expression pure et immédiate de l'âme, sinon l'imitation directe de la Volonté schopenhauerienne. Cette contradiction conduit Swann à l'impasse, de sorte qu'il cesse de penser de l'esthétique musicale jusqu'à la réécoute de la sonate au concert Saint-Euverte.

Or, l'œuvre de Vinteuil montrera que les deux présuppositions de Swann sont également fausses. Pour cela, Proust ajoute à la fin du concert un long passage qui décrit le « dernier mouvement » de la sonate, où l'on retrouve ses impressions de Franck dans le Carnet 2.

Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau. Il ~~semblait semblerait que la~~ La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais la parole humaine ne fut si inflexiblement nécessaire, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. 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 en qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, ~~où ils ne se~~ construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate⁵³⁶.

Le canon du dernier mouvement montre que la sonate est construite selon une logique interne. C'est même une logique impeccable, contenant aucun signe de défaillance. Le préjugé beuvien et le fantasme romantique sont à la fois rejetés par cette invention du finale. Comme nous avons déjà constaté, chez Proust en 1913, la musique a une logique propre, autre que celle du langage humain.

Il est aussi remarquable que le canon du finale constitue, avant la dernière apparition de la petite phrase, un moment décisif dans l'œuvre entière. Cette démonstration magistrale de la logique musicale est le résultat d'une construction rigoureuse de Vinteuil, où « tous les thèmes » fonctionnent comme « les prémisses dans la conclusion nécessaire⁵³⁷ ». Ainsi, en transformant la petite phrase en une conséquence du développement formel de la musique, l'écrivain arrive à expliquer comment sa dernière apparition a pu mettre fin à l'amour de

⁵³⁶ Placard 50 (CS, I, p. 345-346).

⁵³⁷ Placard 50 (CS, I, p. 345).

Swann. La petite phrase, présentée comme évidence, dissipe l'illusion initiale de l'auditeur sur le monde inconnu derrière elle.

Les premières épreuves corrigées contiennent les dernières grandes modifications des épisodes musicaux d'« Un amour de Swann ». En avril-juin 1913, la sonate de Vinteuil se transforme en une véritable composition, qui dispose d'un début, d'une fin et d'une structure. Elle s'établit aussi en une œuvre de musique pure et absolue, déterminée seule par sa logique interne. Avec son introduction d'allure symboliste, elle s'installe en même temps dans l'histoire musicale au temps du postromantisme, qui était destiné à céder au modernisme formaliste. La dernière réécriture de la sonate est une synthèse des pensées musicales de Proust en 1912 et en 1913, qui se sont développées autour des notions du charme et de la nécessité. Enfin, la sonate, qui commence par un trémolo et finit par un canon, devient une allégorie de l'amour de Swann. À la place du charme de l'angoisse amoureuse, vient finalement la nécessité de la désillusion.

La signification la plus capitale de cette aventure littéraire réside dans l'invention d'une poétique de la représentation musicale, qui en effet évoluait sans cesse depuis 1909, au cours de toute la genèse de *Du côté de chez Swann*. Après le « tournant subjectif » du Cahier 69, Proust développe une psychologie de l'audition dans le Cahier 22 ; après la fictionnalisation de la sonate dans le Cahier 49, il analyse le mécanisme de la perception dans le Cahier 15 ; enfin, après le transfert de l'idéalisme à Swann dans le Cahier 19, il arrive à une description quasi phénoménologique de l'œuvre musicale dans les placards corrigés. La genèse de la « petite phrase » n'est autre que cette série de questions et réponses, dans laquelle l'esthétique et la poétique sont inextricablement mêlées. Après tout, ce qui fait la sonate de Vinteuil vraiment nouvelle dans l'histoire de la littérature, c'est l'effort du romancier pour découvrir la stratégie d'écriture qui lui permettrait d'harmoniser les progrès de la musique avec la conscience de l'auditeur, ainsi que de synthétiser l'existence de l'œuvre dans son ensemble et la nature inévitablement fragmentaire de l'écoute.

Chapitre 4. Reformulation du roman musical : 1914-1922

L'achèvement d'« Un amour de Swann » a posé de nouvelles questions sur la destinée du monde musical de la *Recherche*. Déjà en 1913, Proust pensait à une deuxième œuvre de Vinteuil qui remplacerait *Parsifal* de Wagner, enlevé du Cahier 57 pour s'intégrer dans la sonate. Le héros ne subira plus l'influence wagnérienne, de sorte que sa formation musicale est devenue profondément incertaine. Qu'entendra-t-il pendant son adolescence, l'épisode du Cahier 49 qui évoquait le concert wagnérien étant supprimé ? Comment fera-t-il connaissance avec Vinteuil, s'il n'entend désormais son œuvre posthume que dans la dernière partie du roman ? Le compositeur a été tardivement rattaché au côté de Méséglise par la fusion avec le naturaliste Vington, père tourmenté d'une fille perverse. Quelle sera la conséquence de cette association inattendue entre la musique et la sexualité ? Enfin, si le salon musical de Mme Verdurin dans « Un amour de Swann » s'est installé dans une époque révolue, quelles seront les caractéristiques du monde musical à l'époque du héros de la *Recherche*, qui doit être marquée par des innovations radicales de l'histoire musicale ?

C'est dans cette situation que la genèse du roman proustien connaît une grande péripétie au tournant de 1913-1914 : Albertine et la guerre. L'amour et la musique seront-ils associés encore une fois ? Et comment, puisque cela devrait être autrement que dans l'histoire de Swann ? Si celui-ci finit par demeurer un « célibataire de l'art », comment le héros arrivera-t-il à harmoniser sa culture musicale et sa vocation littéraire ? Pour le romancier, de quelle manière les découvertes musicales, les réflexions esthétiques et les recherches poétiques des années 1912 et 1913 contribueront-elles à la reformulation du roman à écrire ?

Dans le présent chapitre, nous poursuivrons l'enquête biographique et génétique du chapitre précédent pour répondre à ces questions. Les trois premières sections retraceront la genèse des épisodes musicaux du lendemain de la parution de *Du côté de chez Swann* aux manuscrits au net qui datent de 1916 et 1917. Dans un premier temps, nous examinerons la naissance des quelques personnages musiciens ou mélomanes qui contribueront à la culture musicale du héros notamment à partir de *Sodome et Gomorrhe*. Ensuite, nous étudierons la genèse des trois grands épisodes musicaux de *La Prisonnière* : la réflexion sur Vinteuil et Wagner devant le piano, l'audition du septuor de Vinteuil chez les Verdurin et la séance de pianola avec Albertine. Nous étudierons d'abord la genèse du septuor qui, non seulement joue

un rôle capital dans toute la *Recherche*, mais qui cristallise aussi la nouvelle esthétique musicale de Proust. Dans la troisième section, nous examinerons le contexte du septuor dans le roman proustien, en analysant surtout les brouillons de *La Prisonnière*, les Cahiers 53, 73 et 55 et en privilégiant l'épisode du pianola. Enfin dans la dernière section, nous analyserons les pensées de Proust sur la musique dans les divers écrits des dernières années de sa vie, que la genèse de la *Recherche* entre 1918 et 1922 reflète en partie.

4.1. Nouveaux éléments de la sociologie musicale

Dès qu'il s'agit de la formation musicale du héros, le salon de Mme Verdurin, le milieu musical d'« Un amour de Swann », se révèle insuffisant. À part le pianiste et la patronne, les bourgeois du petit noyau ne sont ni mélomanes ni dilettantes, même pas snobs en matière musicale. Mme Verdurin restera pourtant la seule patronne de la musique jusqu'à la version publiée du *Temps retrouvé* où elle devient la princesse de Guermantes : il est nécessaire que son salon évolue.

Quelques personnages que Proust a conçus avant 1913 mais qu'il a développés d'une manière intense au cours des années 1914 et 1915 ont des relations privilégiées avec la musique. Les deux dames des Cambremer, Charlus, Morel et le héros se réunissent chez les Verdurin à La Raspelière. Le baron et le violoniste participent d'ailleurs à l'audition du septuor dans *La Prisonnière* en tant qu'organisateur et musicien. Loin d'être de grands artistes comme Bergotte, Elstir ou Vinteuil, ils ne seront cependant pas facilement tournés en dérision. Au contraire, ils enrichissent la formation de l'artiste et nourrissent la réflexion du héros sur l'art. Chaque personnage se situe à sa manière entre l'art véritable et le snobisme aveugle, entre l'art à venir et la décadence périmée. Appartenant tous à des classes sociales différentes, ils forment un matériau principal pour la sociologie proustienne de la musique.

4.1.1. Les Cambremer

La marquise douairière de Cambremer et sa bru, la sœur de Legrandin, reviennent dans le Cahier 46, où elles rendent visite au héros à Balbec. C'est à partir de ce cahier que la famille de Cambremer se développe à grands pas, en se liant aux thèmes majeurs de la *Recherche* comme l'art, la mondanité et la sexualité⁵³⁸. Or, nous avons vu que ces dames soulevaient des questions délicates en matière esthétique dès 1912, dans la dactylographie corrigée d'« Un amour de Swann » : si le snobisme de la jeune marquise l'orientait vers l'avant-garde artistique, la disgrâce du musicien adoré par sa belle-mère paraissait comme une injustice⁵³⁹. Dès lors, elles représentent le déroulement aléatoire de l'histoire de l'art⁵⁴⁰. Il ne suffit pas de

⁵³⁸ Kaeko Yoshikawa, *Les Cambremer dans À la recherche du temps perdu*, Osaka, Sogensha, 1998, p. 216-218.

⁵³⁹ Voir les chapitre 3 (« 3.4.1. Dactylographies corrigées (1912) ») et 7 (« 7.2.1. Réception et transmission »).

⁵⁴⁰ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 285-297.

caricaturer leur snobisme ou leur dilettantisme, il faut que le héros les comprenne et les dépasse.

La première version de la rencontre avec les dames de Cambremer se trouve dans les folios 67r°-77r° du Cahier 46. Mme de Cambremer-Legrandin et le héros discutent à propos de Poussin et Degas comme dans le texte définitif. Toutefois, le passage ne dessine que l'illusion avant-gardiste de la jeune marquise, le propos sur Chopin et Debussy étant seulement évoqué dans la marge du folio 75v°.

+ pour Chopin dire en symétrie avec Swann : Depuis quelques années la musique de Chopin avait retrouvé sa gloire. ~~Les plus raffinées parmi les jeunes musiciens la~~ ~~prisaient~~ même les amateurs dont le goût est difficile pouvaient l'aimer sans honte ; les plus raffinés, les plus grands de nos jeunes musiciens la prisait. Mais M^e de Cambremer n'en était pas encore informée. Et ~~t~~ polonaises et nocturnes avaient encore gardé ~~pour elle,~~ à ses yeux ~~trompés~~ leur déguisement sordide et suranné⁵⁴¹[.]

La note de régie qui suit montre que l'écrivain hésite sur l'emplacement du dialogue :

Je crois qu'il faudrait mettre dans cette visite Chopin+ et Debussy (je pourrais peut-être parler de l'odeur des roses sur la mer dans Pelléas) et du regard soulagé et reconnaissant (qui me fait penser au titre d'une pièce *Latude ou 28 ans de captivité* ou à l'air des Prisonniers de Fidelio) que me lance la vieille Cambremer car je crois qu'on n'aura plus l'occasion de la revoir⁵⁴²[.]

Dans le Cahier 72 de l'année 1915, Proust pense à insérer l'épisode dans un autre contexte⁵⁴³. Chez les Verdurin, Santois, le futur Morel qui est flûtiste ici, va jouer « un arrangement pour flûte de deux nocturnes de Chopin », ce qui provoque la remarque sarcastique de Mme de Cambremer sur le musicien et sa belle-mère pianiste. C'est là que l'on trouve la première version du dialogue sur Chopin.

Madame de Cambremer fit ~~en faisant claquer ses~~ < rapidement > avec ses lèvres le même petit bruit réprobateur et répété que j'avais déjà entendu quand j'~~à B~~[albec] quand à Balbec je lui avais parlé de Chopin. « Vous vous entendriez bien avec ma belle-mère[,] me dit-elle [»]. Et comme parler légèrement de sa belle-mère ~~faisait~~ ~~partie~~ était chez elle une drôlerie coutumière : [<] je sais que ma belle-mère passe une pour une très grande pianiste. ~~Elle joue Chopin à ravir. Mais~~ Moi je ne la trouve pas

⁵⁴¹ Cahier 46, f° 75v°, mg. haut (Julie André, *Le Cahier 46 de Marcel Proust, Transcription et interprétation*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009, t. II). Voir aussi *SG*, III, *Esquisse XVII*, p. 1085.

⁵⁴² Cahier 46, f° 75v°, mg. gauche (Julie André, *op. cit.*, t. II). Voir aussi *SG*, III, *Esquisse XVII*, p. 1085.

⁵⁴³ Pour la relation entre le Cahier 46 et le Cahier 72, voir Julie André, *op. cit.*, t. I, p. 144-146.

musicienne du tout. Elle ne comprend rien à Wagner < à > ni à Debussy, < à Fauré >. On dit à cela [sic] qu'elle joue Chopin à ravir. Mais comme je ne trouve pas que Chopin soit de la musique, je ne vois aucune différence entre le jouer mal ou bien ! Evidemment elle a des doigts, elle perlera tous ses traits, elle passe où il faut ». « Mais ~~Debus[sy]~~ Chopin est un des musiciens que Debussy et Fauré aiment le plus [,] dis-je à Mme de Cambremer à l'égard de laquelle j'~~e~~ ~~avais adopté~~ < continuais à suivre > ~~une~~ < la > méthode défensive qui m'avait si bien réussie à l'égard de Poussin. « Tiens c'est amusant [,] dit-elle intéressée » comme s'~~i~~ ~~il y avait eu là un brillant et inso~~[utenable] cette opinion de l'auteur de *Pelléas* n'avait été qu'un brillant et insoutenable paradoxe⁵⁴⁴.

Déplacer le dialogue sur Chopin à La Raspelière aurait l'avantage d'impliquer Charlus et Santois dans la situation et d'éviter la redondance discursive causée par le parallèle entre Chopin et Poussin. Néanmoins, c'est le projet du Cahier 46 qui est retenu dans le manuscrit de mise au net. Proust choisit pour la réhabilitation de Chopin un cadre plus tranquille et plus intime, le héros étant bouleversé par le souvenir de la mort de sa grand-mère. Dans le Cahier 46, la visite des dames de Cambremer se fait sous l'ombre des « Intermittences du cœur » et c'est ce scénario que l'écrivain va développer.

Les réécritures successives de l'épisode à partir de 1916 sont examinées en détail dans la thèse de Kaeko Yoshikawa. L'opposition des deux dames en ce qui concerne la musique est établie dans les folios 97v^o-101r^o du Cahier IV⁵⁴⁵. Comme envisagé dans le Cahier 46, le héros évoque *Pelléas et Mélisande*, Mme de Cambremer récite son credo avant-gardiste et il constate, devant l'embarras de celle-ci, que Chopin est un des musiciens préférés de Debussy. Kaeko Yoshikawa remarque la comparaison faite par le narrateur entre la jeune marquise et la mère du héros, qui figure uniquement dans ce cahier : ce qui renforcera notre thèse sur le rapprochement entre la grand-mère et la vieille marquise.

Ensuite, le propos critique du narrateur est transposé en dialogue dans la dactylographie corrigée (1921) de *Sodome et Gomorrhe*. La vieille marquise y prend enfin la parole pour discuter avec sa bru et exprimer sa reconnaissance pour le héros, en l'appelant artiste⁵⁴⁶. Pendant les dernières années de la genèse du roman, la vocation artistique du héros vient ainsi se placer sous le signe de Chopin.

Néanmoins, nous constatons que la problématique esthétique essentielle de l'épisode –

⁵⁴⁴ Cahier 72, f^o 12v^o (Laurence Teyssandier, *La Genèse de Charlus dans les cahiers de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2009, t. II, p. 199).

⁵⁴⁵ Kaeko Yoshikawa, *Les Cambremer dans À la recherche du temps perdu*, p. 224-228. Voir la transcription complète dans l'Appendice, p. 79-85.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 229-234 et l'Appendice, p. 86-88 pour la transcription.

refus du snobisme avant-gardiste, retour aléatoire du classique – ne change pas depuis le Cahier 46. Dès 1914, les dames de Cambremer possédaient leur nouveau rôle dans la trame narrative du roman. Grâce à leur rencontre, le héros se fait critique d'art pour la première fois. C'est en critique qu'il se présente enfin chez les Verdurin, ce nouveau « temple de la musique⁵⁴⁷ ».

4.1.2. Charlus et Morel

L'origine de ces deux personnages remonte aux cahiers de *Contre Sainte-Beuve*. Si M. de Charlus est conçu dès 1909, son protégé figure dans le Cahier 51. Dans le Cahier 47 écrit en 1911, le musicien est « un pianiste que j'avais entendu jouer très intelligemment à un concours du Conservatoire et dont j'avais même lu une petite critique dans une revue de jeunes gens⁵⁴⁸ ». Mais ils connaissent leur véritable développement après la publication de *Du côté de chez Swann*, c'est-à-dire après la séparation de Proust avec Alfred Agostinelli. À la fin du Cahier 71, délaissé par son protégé, Charlus rencontre le héros qui, lui aussi, souffre du départ d'Albertine⁵⁴⁹. Au début du Cahier 54 qui relate la détresse de Charlus, le jeune homme s'appelle Félix, sans être pianiste de profession⁵⁵⁰.

C'est en 1915 qu'il obtient un patronyme (Santois) et redevient musicien dans le Cahier 72. Flûtiste, il n'est pourtant pas encore une figure musicale imposante comme Morel. Son rôle narratif à ce stade s'en tient à être l'objet de désir du baron. Comme Odette et Albertine, son goût musical est médiocre et cette médiocrité vient du fait même qu'il est, comme elles, objet de désir d'un homme de bon goût. Au contraire, Charlus devient un véritable artiste⁵⁵¹. Proust le caractérise explicitement comme « très artiste », dont la compétence musicale semble excéder le niveau d'amateur⁵⁵². Dans un fragment du Cahier 72, il joue « admirablement » du piano.

⁵⁴⁷ SG, III, p. 263.

⁵⁴⁸ Cahier 47, f° 22r° (SG, III, *esquisse XI*, p. 1022). Pour la genèse de Morel, voir Laurence Teyssandier, *De Guercy à Charlus*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 102-136 ; Joowon Kim, « Charles Morel, virtuose raté ou artiste révélateur ? Étude d'un personnage d'À la recherche du temps perdu », in Stéphane Lelièvre (dir.), *Le Musicien raté*, Château-Gontier, Aedam Musicae, à paraître ; Francine Goujon, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 355-395 (chapitres XVII et XVIII).

⁵⁴⁹ Cahier 71, f° 97v°-104v°.

⁵⁵⁰ Cahier 54, f° 2r°-9r°.

⁵⁵¹ Sur le talent artistique de Charlus en 1915, voir Laurence Teyssandier, *De Guercy à Charlus*, p. 159-165.

⁵⁵² Cahier 73, f° 53r° (P, III, *esquisse XIII*, p. 1150).

+ Quelque part par là [,] un soir [,] Mme Verdurin demande à Charley une phrase de Bach. +.

Moi qui avais entendu la mauvaise musique qu'il jouait à Balbec + (le mettre en son temps) + et qu'il m'avait dit aimer, je pensais qu'il ignorait cette musique ~~plus~~ si belle. Je vis au contraire qu'il connaissait très bien ce qu'on lui demandait. [«] Mais c'est pour piano et violon [,] dit-il. Personne ne pouvait l'accompagner. Fort modestement, M. de Charlus qui ne nous avait jamais dit qu'il jouât [,] s'offrit et joua admirablement. Il avait plus qu'un talent d'amateur et je me doutais que c'était lui qui avait initié Charley à cette grande musique. Si il < ce fut lui qui > déprava ses mœurs (ce dont je n'ai jamais été sûr) ~~car il est~~, il ~~cont~~[ibua] éleva certainement beaucoup son sentiment artistique⁵⁵³.

Laurence Teyssandier observe, d'une part, que l'amateurisme de Charlus obtient une connotation exceptionnellement positive en 1915 et, d'autre part, que sa sensibilité artistique est de plus en plus associée à sa sexualité. Tout en admettant son analyse, nous tenons à souligner que les deux phénomènes sont étroitement liés. Dire que l'art a une relation privilégiée avec l'homosexualité, c'est le considérer comme l'expression de la sensibilité innée. L'amateurisme n'est donc pas un défaut irrémédiable si l'on a une vraie sensibilité qu'un professionnel ne possède pas. La supériorité de Charlus vis-à-vis de Santois en matière de la musique semble indubitable.

Il n'est certainement pas facile de justifier cette pensée. Peut-on devenir artiste parce qu'on a la sensibilité d'un inverti ? Préjugé bien répandu jusqu'à nos jours, mais difficilement compatible avec l'esthétique proustienne, dans laquelle on ne naît pas artiste. Proust reporte de situer ce fragment dans la soirée à La Raspelière. Dans le cahier de mise au net, Santois oublie d'apporter son violon⁵⁵⁴. C'est dans la dactylographie corrigée de *Sodome et Gomorrhe* qu'il joue la sonate de Fauré avec l'accompagnement de Charlus. D'ailleurs, la supériorité de celui-ci sera remise en cause, puisque, irrémédiablement Guermantes, il est destiné à gaspiller son talent artistique. Nous reviendrons sur ce point⁵⁵⁵ : pour le moment, il suffit de constater que Charlus devient un pianiste de grande culture en 1915 et le reste jusqu'au texte définitif.

À cet égard, l'affinité de Charlus avec Chopin mérite une attention particulière. Un ajout

⁵⁵³ Cahier 72, f° 47v° (Teyssandier 2009, *La Genèse de Charlus dans les cahiers de Marcel Proust*, t. II, p. 208).

⁵⁵⁴ Cahier V, f° 113r°.

⁵⁵⁵ En ce qui concerne la question de l'expression impliquée dans l'association entre la personnalité et le talent artistique chez Charlus, voir le chapitre 5 (« 5.2.3. Régénération de l'esthétique romantique »).

tardif du Cahier 49, écrit vers 1915-1916⁵⁵⁶, la confirme : « À Balbec il faudra qu'il joue bien du Chopin, et Saint-Loup me dira qu'il est très supérieur au reste de la famille, qu'on se demande pourquoi⁵⁵⁷. » Le musicien de la grand-mère et de la marquise douairière de Cambremer, qui jadis figurait dans *Les Plaisirs et les Jours* et que le héros de la *Recherche* réhabilite au nom de Debussy, trouve son ultime défenseur dans le personnage de Charlus. Dans *Sodome et Gomorrhe*, il lui est même interdit d'aller écouter le jeu de Chopin, parce que, selon son maître de piano, il avait « une "nature" et [qu'il subissait] l'influence de Chopin⁵⁵⁸ » comme... Mme de Cambremer. Réhabilité dans l'épisode de la rencontre avec cette dernière, le musicien polonais représente avec Charlus la question du lien entre l'art et la vie, sur laquelle le héros reviendra constamment dans *La Prisonnière*.

Les quatre personnages que nous avons examinés se rencontrent chez les Verdurin et forment une société où la musique joue un rôle essentiel. Ils provoquent surtout une profonde transformation du salon Verdurin par rapport à « Un amour de Swann ». Par eux, le ferme antagonisme entre mondanité et mélomanie semble brouillé. L'illusion avant-gardiste de Mme de Cambremer-Legrandin et l'inversion sexuelle de M. de Charlus, l'archaïsme de la vieille dame et l'arrivisme du jeune musicien se situent en quelque sorte entre la vocation artistique et le snobisme mondain. Cette société de l'entre-deux sera un point de départ pour le héros apprenti écrivain, qui atteint la fin de l'adolescence dans *Sodome et Gomorrhe*.

Malgré leurs caractères contrastés, la marquise douairière et le baron forment dès 1915 un secret duo par l'intermédiaire de Chopin. Le héros reconnaît mieux que personne leurs dispositions pour l'art et, en échange, ils lui témoigneront leur reconnaissance. Par cette reconnaissance mutuelle, ils ont pour rôle de confirmer la vocation littéraire du futur écrivain. Toutefois, ces vieux personnages de l'aristocratie déclinante connaîtront tous leur chute entraînée par Mme Verdurin : l'amour et l'argent les détrôneront au service de cette dernière. Triomphe du snobisme et régénération de la vocation artistique – la nouvelle sociologie musicale de *Sodome et Gomorrhe* représente ainsi cette intermittence de l'art chez Proust⁵⁵⁹, tissée par le pessimisme historique et l'espérance esthétique.

⁵⁵⁶ Pour le contexte de l'addition du Cahier 49, voir Laurence Teyssandier, *De Guercy à Charlus*, p. 234-243.

⁵⁵⁷ Cahier 49, f° 60v° (*SG*, III, *esquisse IV*, p. 955).

⁵⁵⁸ *SG*, III, p. 397-398.

⁵⁵⁹ Pour cette conception proustienne de l'art, voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 277-285 et le chapitre 7 de la présente thèse (« 7.2.1. Réception et transmission »).

4.2. Le septuor, un sommet du roman

Depuis les travaux pionniers de Kazuyoshi Yoshikawa⁵⁶⁰, la genèse du septuor de Vinteuil a été l'objet de nombreuses études. Pour la résumer brièvement, la deuxième œuvre de Vinteuil est esquissée en 1914 dans le Cahier 57 à partir des notes dans les Carnets 3 et 4 pour remplacer *Parsifal* de la première version du *Temps retrouvé* ; elle est déplacée dans le Cahier 73 en 1915 et exécutée lors de la soirée chez les Verdurin de *La Prisonnière*, avant d'être réexaminée dans la scène du pianola du Cahier 55 ; le manuscrit au net (Cahier X) intègre les descriptions musicales des deux cahiers de brouillon dans un seul épisode du concert, comme on le voit dans le texte publié. En ce qui concerne l'enjeu esthétique de cette aventure créatrice, Françoise Leriche a montré que cette nouvelle œuvre musicale de Vinteuil est étroitement liée à la conception proustienne de l'art comme l'expression du « moi profond » de l'artiste⁵⁶¹. En nous appuyant sur les travaux majeurs de ces deux chercheurs et en étudiant les avant-textes du septuor, nous constaterons encore une fois la dynamique de l'écriture proustienne dans laquelle la pensée esthétique et la pratique littéraire se concertent pour développer l'image complète d'une œuvre musicale dans le temps.

Avant de commencer l'analyse, il faut remarquer que Proust ne dépend plus de modèles réels pour créer le septuor. Certes, il se réfère explicitement à certains compositeurs tels que Schumann, Franck et Chabrier et ces références lui inspirent quelques idées musicales mais elles ne servent pas de modèle pour la conception d'une œuvre entière. L'influence de Beethoven est indéniable mais invérifiable au niveau du détail. Francine Goujon évoque Stravinsky et Strauss comme source possible du septuor, en rappelant justement que ces clés sont cryptées⁵⁶². Cependant, outre que la rencontre avec les Ballets russes a eu lieu avant 1914, aucun document biographique ne témoigne de l'influence directe de ces deux compositeurs sur la pensée esthétique de Proust. Malgré de nombreuses références, le deuxième chef-d'œuvre de Vinteuil est né de l'espace de fiction pour s'orienter hardiment vers l'avenir, à la différence de la sonate qui se construisait par une réflexion constante sur l'histoire.

⁵⁶⁰ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahier Marcel Proust 9, Études proustiennes III*, Gallimard, 1979, p. 289-347.

⁵⁶¹ Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, t. 1, p. 231 et suiv. et son article « Septuor » dans *DMP*, p. 932.

⁵⁶² Francine Goujon, « Du *Sacre du printemps* au septuor de Vinteuil », *Quaderni Proustiani*, n° 11, 2017, p. 123-137 (article repris dans Francine Goujon, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 299-314).

4.2.1. Première version : Cahier 57

Si l'origine du septuor remonte à 1913, sa première représentation concrète peut être datée du lendemain de la publication de *Du côté de chez Swann*, période où la genèse du roman proustien plongeait dans une grande incertitude. Les folios 3r^o-3v^o du Cahier 57 font partie des esquisses abandonnées du *Temps retrouvé* écrites en 1914⁵⁶³. Conçu pour être placé entre la série des souvenirs et l'ultime constatation de sa vocation littéraire, ce passage aurait pu prendre le relais des folios 29r^o-30r^o du même cahier où le héros a entendu *Parsifal* de Wagner. La note de régie de Proust montre alors clairement son intention.

Je pourrai sans doute, quand j'ai compris ce qu'il y a de réel dans l'essence commune du souvenir et que c'est cela que je voudrais conserver (mais ne sachant pas encore que cela se peut par l'art, sachant seulement que cela ne se peut ni par le voyage, ni par l'amour, ni par l'intelligence) dire que j'entends à travers la porte le quatuor de Vinteuil (aux œuvres de qui la matinée sera consacrée). Et je dirai à peu près ceci⁵⁶⁴ :
[...]

Il faut d'abord noter que cette esquisse est encore loin d'une représentation complète de l'œuvre musicale. En expliquant la joie que le héros a éprouvée au début de l'audition, le narrateur se glisse dans une réflexion théorique, en laissant de côté le développement du quatuor. Par conséquent, ce texte ne contient ni une véritable innovation poétique ni une image de la totalité de l'œuvre. Les aspects concrets de la musique restent à inventer.

La nouveauté la plus saisissante de ce texte est que la musique est d'emblée métaphorisée par la couleur, ce qui permet à l'auditeur de reconnaître dans le quatuor « la Sonate en rose », comme jadis il retrouvait par l'épine rose le souvenir de l'aubépine. La même couleur – c'est-à-dire une caractéristique non temporelle, qui se reconnaît immédiatement – définit les deux œuvres de Vinteuil et procure la même joie. Selon une note à peu près contemporaine dans le Carnet 3, Proust entend par la couleur l'harmonie.

Comme les couleurs du spectre extériorisent pour nous la composition intime des astres que nous ne verrons jamais, ainsi la couleur du peintre, les harmonies du musicien, nous permettent de connaître cette différence qualitative des sensations qui

⁵⁶³ Ces notes sont complétées par un ajout dans la marge gauche du folio 4r^o, où Proust entreprend une esquisse du salon Verdurin, cadre dans lequel le quatuor de Vinteuil est joué. Voir *TR*, IV, *esquisse XXXII*, p. 850-851 et Mireille Naturel, « Le célibataire de l'art proustien. Un héritage flaubertien ? », *REP*, n° 12, 2020, p. 138-140.

⁵⁶⁴ Cahier 57, f° 3r^o (*TR*, IV, *esquisse XL*, p. 870).

est la plus g^{de} jouissance et la plus g^{de} souffrance de la vie de chacun de nous et qui reste toujours ignoré[e] car elle est indépendante de ce que nous pouvons raconter (les faits, les choses) qui sont les mêmes pour tous. Mais grâce à l'harmonie de Franck, de Wagner, de Chopin, à la couleur de Ver Meer, de Rembrandt, de Delacroix, nous allons vraiment dans les cieux les plus ignorés volant d'étoiles en étoiles⁵⁶⁵.

Si l'harmonie de Vinteuil peut assurer l'individualité du compositeur, c'est qu'il sait colorer les différents éléments de la musique avec un langage harmonique unique et, en termes proustiens, monotone. « La monotonie des harmonies quel que soit le sujet, écrit Proust encore dans le Carnet 3, est une preuve de fixité des éléments composants de l'âme⁵⁶⁶ ». Le quatuor est baigné de cette monotonie que l'écrivain décrit avec une même famille de mots de couleur : « écarlates », « incarnadin », « rose », « rougeur d'aurore », « lueur empourprée ». Cette coloration constitue non seulement l'identité du quatuor mais aussi la similarité entre celui-ci et la sonate. En 1914, l'originalité de Vinteuil tient ainsi à l'atmosphère harmonique avec laquelle il remplit autant sa sonate que son quatuor.

Dans « Un amour de Swann », la sonate était aussi imprégnée d'une certaine atmosphère harmonique. Or, dans le brouillon de 1914, le rapport entre celle-ci et l'élément thématique de la musique devient bien plus étroit. Si la petite phrase de la sonate surgissait d'un flot sonore pour en être nettement distinguée, la « phrase rose » du quatuor est toujours imbibée de la coloration dominante de l'œuvre : la forme qu'elle dessine est inséparable du fond harmonique, qui est la source de l'individualité du compositeur.

Et voici que cette phrase rose, aussi merveilleuse que m'avait paru la première fois celle de la Sonate, mais tout autre, que je n'eusse jamais pu imaginer, venait de naître, comme à côté d'une jeune fille, une sœur toute différente. Elle créait devant moi, elle tirait du silence et de la nuit, dans une rougeur d'aurore, les formes d'un monde inconnu, délicieux, qui se construisait peu à peu devant moi. Et ce monde nouveau était immatériel, cette forme singulière qu'il projetait devant moi dans une lueur empourprée c'était celle d'une joie différente des autres joies comme la joie mystérieuse et ombrée qui émanerait de la bonne nouvelle annoncée par l'Ange du matin⁵⁶⁷.

Il ne faut pas isoler l'harmonie comme élément indépendant et privilégié, Proust savait bien qu'elle n'était qu'un élément composant de la musique. Selon ce passage, la fonction de l'harmonie ne s'en tient pas à garantir l'individualité du créateur. La relation organique entre

⁵⁶⁵ Carnet 3, f^o 5v^o-6r^o (*Carnets*, p. 257-258).

⁵⁶⁶ Carnet 3, f^o 7r^o (*ibid.*, p. 259).

⁵⁶⁷ Cahier 57, f^o 3r^o (*TR*, IV, esquisse XL, p. 870-871).

l'élément thématique et l'atmosphère harmonique tisse la forme de l'œuvre musicale qui se dévoile progressivement dans le temps. Le romancier reprend ici la conception formaliste de la musique qu'il développait depuis l'année précédente. La musique est une « forme singulière » qui ne se donne pas d'un seul coup, elle désigne « un monde inconnu, délicieux, qui se construi[t] peu à peu ». Écrire la musique, ce serait représenter une structure temporelle. Cette idée d'une forme qui se découvre peu à peu obsédait effectivement l'écrivain qui venait de publier *Du côté de chez Swann*, obligé de se défendre contre les critiques accusant l'absence de construction dans ce livre⁵⁶⁸.

Il reste à examiner l'élément thématique, c'est-à-dire la petite phrase de la sonate qui réapparaît dans le quatuor. On peut y trouver la métaphysique schopenhauerienne de Swann. Comme dans le brouillon de 1911, la phrase donne accès à un monde immatériel et, à ce titre, se prétend surnaturelle. Cela nous permet d'établir l'hypothèse sur l'opposition entre mélodie et harmonie : si l'harmonie est résolument du côté de l'invention personnelle, la mélodie serait le don de l'inspiration impersonnelle, élément qui se découvre mais qui ne se construit pas. Toutefois, Proust développe en même temps une première version de la théorie de la phrase type, qui pourrait contredire la conception schopenhauerienne de la mélodie. L'origine de sa réflexion à ce sujet se trouve dans un passage sur Schumann du Carnet 4.

~~La musique nous~~ La variété, la différence, que nous cherchons en vain dans l'amour, dans le voyage, la musique nous l'offre.

Les œuvres de cette dernière période de la vie de Vinteuil se ressemblaient. Dans presque toutes ~~on sentait~~ flotter <ne tardait pas à s'élever> ~~ces mélodi~~ une mél ~~<certaine>~~ atmosphère mélodique particulière comme ~~certains lieux ont~~ s dans ~~certain pays~~ s des brumes particulières à certaines contrées

la phrase de S[c]humann dans le Carnaval de Vienne (intermezzo je crois) ~~belle in~~ douce inconnue que tant de soirs je vis passer et repasser sans jamais voir son visage que je n'ai jamais pu *examiner* qu'à travers le masque des notes mais si caressant qu'il m'apporta quelque chose de nouveau que je n'ai jamais trouvé chez les femmes.

ou plutôt pour Vinteuil⁵⁶⁹

Cette note montre une configuration de la phrase musicale différente du texte sur *Parsifal*

⁵⁶⁸ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 38-39 ; Lettre à Jacques Rivière, le 6 février 1914 (*Corr. XIII*, p. 99) Voir le chapitre 6 pour notre analyse de la fonction structurelle de l'harmonie et de la représentation temporelle de la forme musicale dans *La Prisonnière*.

⁵⁶⁹ Carnet 4, f° 4r°-4v° (*Carnets*, p. 344-345). Le *Carnaval de Vienne* de Schumann a été déjà mentionné dans les folios 35v°-34v° du Cahier 64. Voir Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 144-148.

de 1911. Il est symptomatique que Proust remplace « ces mélodies » par une « atmosphère mélodique ». Emportée par les flots violents des arpèges, la phrase de l'*Intermezzo* de Schumann est fugitive, masquée, elle n'a pas cette fonction révélatrice que possédait jadis la phrase de « L'Enchantement du Vendredi saint ». Or, Proust reprend le carnet presque littéralement dans le Cahier 57 de 1914.

Vinteuil avait ainsi certaines phrases qui, de quoi qu'il parlât, de quelque sujet qu'il traitât, habitaient son œuvre dont elles étaient comme le peuple familier, des dryades et les nymphes, divines étrangères dont nous ne savons pas la langue et que nous comprenons si bien ! si caressantes et si belles que quand je les sens passer et repasser sous le masque nocturne des sons qui me dérobe à jamais leur visage mon cœur se serre en sentant si près de moi les seuls êtres qui m'aient jamais dit un mot nouveau d'amour et que mes yeux se remplissent de pleurs⁵⁷⁰.

La phrase musicale, d'une part, se transforme en un signe mystérieux, et d'autre part, sa signification est déterminée par le langage harmonique personnel du compositeur. Selon la description du quatuor, c'est l'harmonie qui est la véritable expression du moi profond (« âme », écrivait-il plus haut) qui se manifeste dans différentes œuvres du musicien, alors que la réapparition de la petite phrase est une disposition plus ou moins artificielle.

Ce n'était pas que des phrases à la Vinteuil qu'on reconnaissait dans le Quatuor, ainsi dans ces harmonies qui commençaient à embuer toute son œuvre à l'époque attristée où il écrivit la Sonate, les mêmes brumes qui s'élevaient le soir, depuis cette heure de sa vie, flottaient ici et là sur son œuvre. Mais ce que je sentais là n'était-ce pas justement quelque chose comme cette qualité particulière à une impression, à une joie que je n'avais pu trouver ni à Balbec où ne restait rien de ce qui faisait la particularité de son nom⁵⁷¹.

L'harmonie est liée à la profondeur de la vie de l'artiste, à son temps perdu, à son irréductible individualité. Toujours colorée par l'harmonie, la phrase musicale éveille des souvenirs, comme un morceau de madeleine trempé dans le thé. Le quatuor du Cahier 57 constitue ainsi un pont entre la mémoire involontaire et la vocation artistique. Bien qu'il fût abandonné aussitôt, l'importance de ce passage du Cahier 57 dans l'évolution de la pensée esthétique de Proust est indéniable, puisque la musique y donne lieu à une multiple réflexion théorique sur la relation entre l'universel et l'individuel, entre le sensible et

⁵⁷⁰ Cahier 57, f° 3v° (TR, IV, *esquisse XL*, p. 871).

⁵⁷¹ Cahier 57, f° 3v° (TR, IV, *esquisse XL*, p. 871).

l'immatériel, entre la permanence du sujet et la différence des objets : autrement dit, sur « la composition des individus⁵⁷² », sur la structure du réel.

4.2.2. Deuxième version : Cahier 73

Une nouvelle version du quatuor de Vinteuil s'esquisse dans le Cahier 73 de 1915, un des brouillons principaux de *La Prisonnière*. L'œuvre est désormais jouée chez les Verdurin, c'est-à-dire au plein cœur de l'histoire d'amour du héros. Celle qui lui fait éprouver une délirante jalousie, l'amie de Mlle Vinteuil, se charge de déchiffrer et de reconstituer la partition du compositeur défunt. Toutefois, il n'est pas sûr que Proust envisage un quatuor ou une symphonie, ou encore les deux, en mettant en scène le quatuor cette fois et en réservant la symphonie pour une autre audition⁵⁷³.

Déplacé dans le milieu du roman, cet épisode ne contient pas comme le Cahier 57 une leçon définitive sur l'esthétique générale. La joie qu'éprouve le héros en écoutant la musique reste mystérieuse jusqu'à la fin de l'audition. La fonction de cette œuvre dans sa culture artistique semble incertaine à ce stade génétique, comme le montre l'état du texte. Seulement un rapide croquis de l'œuvre est fourni sur les rectos ; des descriptions plus concrètes et des réflexions théoriques sont dispersées dans les versos, tout en étant si abondantes qu'elles dépassent en longueur l'épisode dans les rectos. Nous analyserons d'abord l'esquisse des folios 41r^o-45r^o, avant d'examiner les diverses notes qui remplissent les folios 35v^o-48v^o.

La différence majeure de la version du Cahier 73 par rapport au Cahier 57 tient à la notion de la couleur. Les œuvres de Vinteuil ne sont plus uniformément définies par la teinte rouge. Au contraire, sa musique se caractérise par une coloration ambiguë : « des brumes violettes », « le clair de lune d'une opale ». Ces vagues tonalités n'ont pas la force de colorer l'élément mélodique qui surgit d'elles, « cet écarlate inconnu ». Il y a donc une multiplicité de couleurs. Or, il y a aussi une multiplicité de phrases, ce qui fait la nouveauté de cette musique par rapport au quatuor du Cahier 57 ou à la sonate. Au lieu de la coloration individuelle, c'est le mouvement des phrases qui occupe la partie essentielle de la description musicale.

⁵⁷² Cahier 57 f^o 3v^o (TR, IV, *esquisse XL*, p. 872).

⁵⁷³ Cahier 73, f^o 39v^o, note de régie (P, III, *esquisse XIII*, p. 1148).

Ce me fut donc une grande joie, et comme si au lieu de nous montrer un Paradis fait avec les arbres et les rivières de ce monde-ci on nous menait dans un autre monde, que je pénétrais dans la Symphonie, où je trouvais des phrases de même nature, celle de la Sonate, mais la recréant pour moi puisqu'elles étaient nouvelles, et me faisaient éprouver des joies aussi grandes mais avec des éléments différents. C'était comme des arpèges d'une autre. Ma mémoire qui s'était forgée ses fers en se rappelant les formes de la phrase de la Sonate, ne pouvait concevoir une beauté différente. Et voici qu'en dehors de ces formes, extérieures à elles, venant se ranger à côté d'elles, éclataient les phrases de la Symphonie.

Bientôt une phrase d'un caractère douloureux s'opposait à celle-là, mais si vague, si profonde, si interne, presque viscérale que quand elle reprenait on ne savait pas si c'était le retour d'une phrase ou la reprise d'une névralgie⁵⁷⁴.

Deux observations peuvent être tirées de ce passage. Premièrement, il ne s'agit pas de la réapparition d'une même phrase, mais d'autres phrases « de même nature ». L'écrivain s'approche ainsi de sa théorie de la phrase type. Deuxièmement, l'œuvre de Vinteuil procède par un affrontement des deux phrases ou « motifs » de caractère opposé, qui, en fin de compte, va transformer le premier motif triomphant. On peut évoquer Beethoven ou Franck dans cette conception dialectique de la forme musicale.

Dans le ~~troisième~~ dernier morceau les deux motifs luttent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où l'on apercevait tantôt un morceau d'un autre. Puis le motif joyeux triomphait, mais entièrement changé, ce n'était plus un pur et mystérieux appel dans un ciel vide, c'était sur la terre la joie lourde et ensoleillée d'une fin de matinée brûlante. Là encore j'aurais pu trouver des équivalences avec un certain moment serein de la petite phrase de la sonate⁵⁷⁵.

Enfin, la phrase triomphante de la « Symphonie » évoque un souvenir, celui de « ces cloches qui le dimanche matin à Combray annonçaient la grand-messe sur la grand-place brûlée de soleil ». Ce rapprochement a trois fonctions. Il renforce, d'abord, l'image du matin qui oppose la nouvelle œuvre à la sonate vespérale. Ensuite, il permet au héros de rappeler son ancienne vocation littéraire. Pour finir, il facilite l'introduction de l'histoire de l'amie de Mlle Vinteuil qui suit la scène de l'audition.

⁵⁷⁴ Cahier 73, f° 41r°-42r° et 41v° (*P*, III, *Esquisse XIII*, p. 1145-1146).

⁵⁷⁵ Cahier 73, f° 41v° (*P*, III, *Esquisse XIII*, p. 1146, transcription corrigée). L'œuvre de Vinteuil est donc composée de trois mouvements, comme le *Quintette pour piano et cordes* de Franck, à laquelle Proust se réfère dans le folio 39v° : « (et il vaudrait mieux peut-être mettre là aussi ce que dans le passage sur Vinteuil du Cahier bleu quand j'en joue avec Albertine, je dis du rapport entre le Quintette de Franck et la Sonate) » (*P*, III, *Esquisse XIII*, p. 1147). Dans le quintette de Franck, le thème principal du premier mouvement retrouve effectivement dans la dernière partie du troisième mouvement, au bout d'un *perpetuum mobile* digne d'être décrit comme un « corps à corps ».

Le rêve d'écrire et l'amour jaloux sont les deux motifs opposés qui tissaient jusqu'alors la vie du héros. Si la vocation l'a visité jadis comme « l'aigu et mystique appel », l'amour lui était douloureux, quelque chose « si vague, si profonde, si interne ». D'une manière mystique, l'œuvre posthume de Vinteuil incarne le paysage mental du héros, en lui accordant une promesse du matin.

Les notes sur les versos du Cahier 73, qui sont les réflexions du héros durant l'audition, concernent principalement le sens de la couleur. D'abord, l'opposition entre « la blanche sonate » et « le rougeoyant septuor » s'établit pour la première fois dans le folio 39v^o.

Comme ce quatuor était différent. Et pourtant lui aussi comme, autrement, il enseignait les mêmes lois. Dans la sonate tout se passait dans la blancheur liliale d'une aube sur des géraniums bleus. Le quatuor commençait un matin d'orage, par la lueur pourpre, l'espoir mystérieux de l'aurore et comme le cocorico de l'éternel matin⁵⁷⁶.

L'opposition des couleurs est enrichie par la dimension temporelle (aube-matin) qui favorise un imaginaire climatique. La différence des couleurs est interprétée comme un déroulement dans le temps, ce qui permet de supposer une continuité entre les deux œuvres de Vinteuil. Par conséquent, la couleur cesse de désigner exclusivement l'harmonie pour s'inscrire dans l'atmosphère générale de la musique. C'est en effet dans le folio 45v^o que la couleur signifie clairement le timbre, nouvel indice de l'individualité ou la « personnalité » du compositeur :

Car qui a entendu une œuvre au piano connaît la photographie de l'œuvre seulement, c'est-à-dire l'œuvre dépouillée de ces bleus si célestes, de ces rouges lumineux et féroces, de ces violets orageux que l'œil ne peut imaginer et qui superposent à l'œuvre que nous connaissons une seconde œuvre plus originale encore, plus insoupçonnée, plus personnelle que la première. Ainsi quand sur ce dessin de l'œuvre de Vinteuil qu'était sa transcription il fallait étaler toutes les fragrances des cuivres, tout le crépuscule lilas des violons, toute une palette inconnue où plus encore que dans l'invention des thèmes se réalisait sa personnalité⁵⁷⁷.

À la recherche du timbre, Proust ajoute une contrebasse et une harpe à l'œuvre. S'il oscille toujours entre le quatuor et la symphonie, c'est qu'il hésite entre l'idée de la musique pure représentée par excellence par la musique de chambre et la richesse des timbres réalisée

⁵⁷⁶ Cahier 73, f^o 39v^o (P, III, *Esquisse XIII*, p. 1147-1148, transcription corrigée).

⁵⁷⁷ Cahier 73, f^o 45v^o (P, III, *Esquisse XIII*, p. 1149).

par l'orchestre. Le septuor sera un beau compromis.

En privilégiant les idées de l'atmosphère et du timbre, Proust se montre plus attentif à l'aspect sensible de la musique. La phrase musicale n'est plus « immatérielle », elle fait partie au contraire d'un monde pleinement sensible qui se manifeste par l'étonnante richesse d'images. Dans le folio 43v^o, la musique est décrite comme une féerie. « Dans les espaces d'abord voilés », les éléments musicaux forment une « ronde divine mais cachée aux yeux des profanes par un voile confus ». Ces « espaces » ne sont nullement métaphysiques, mais métaphoriques. Les traces de l'idéalisme musical sont finalement supprimées en 1915 dans ces versos du Cahier 73, que l'on peut considérer comme la véritable source de la nouvelle esthétique musicale de Proust.

Si Proust soulignait dans le Cahier 57 la ressemblance des deux œuvres de Vinteuil en les revêtant d'une même couleur, il met en relief la différence dans la deuxième version du Cahier 73. Certes, il parle d'« une coloration spéciale qu'on n'avait jamais vue ailleurs » : il n'explique pourtant pas davantage ce qui constitue la personnalité de l'artiste qui circule dans les différentes œuvres, comme il restait incertain dans le Cahier 57 quant à la différence des divers éléments de la sonate et du quatuor. La véritable synthèse de l'identité et de la différence qui se trouve chez Vinteuil, c'est-à-dire la vraie théorie proustienne de la personnalité artistique, sera envisagée dans la prochaine étape de la genèse.

4.2.3. Manuscrits de 1916 : NAF 27350 (2) et Carnet 3

Entre le Cahier 73 et le manuscrit de mise au net, il existe un ensemble de feuilles qui constituent une étape intermédiaire dans l'élaboration du septuor. Ce document fait partie d'un recueil dit « reliquats manuscrits », classé sous la cote NAF 27350 (2) et intitulé « À la recherche du temps perdu. Fragments manuscrits ». L'examen de ce texte expliquerait l'écart considérable entre le cahier de brouillon, où la description musicale est encore en germe, et le cahier X de mise au net, dont le texte est très proche de celui des dactylographies.

Remarquées et commentées par Chizu Nakano en 1989⁵⁷⁸, ces feuilles comprennent deux unités textuelles distinctes, dont l'essentiel se retrouve dans le Cahier X. L'une, les folios

⁵⁷⁸ Chizu Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1989, t. 1, p. 130-132 ; Chizu Nakano, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *BIP*, n° 21, p. 79. Une brève considération sur ce manuscrit se trouve dans Francine Goujon, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, p. 305.

157r° à 159r°, décrit le début de l'œuvre posthume de Vinteuil. L'autre, le folio 160r°, esquisse une réflexion théorique sur la « patrie perdue » de l'artiste, qui pourrait servir de conclusion esthétique à l'audition, qui manquait dans le Cahier 73. Ces quatre feuilles représentent donc une étape cruciale et négligée de la genèse du septuor.

Il est difficile de dater les trois premières feuilles ; on peut cependant supposer qu'elles sont écrites au cours de l'année 1916, où Proust mentionne *Les Mille et Une nuits* trois fois dans sa correspondance entre mai et juillet⁵⁷⁹. Quant au folio 160r°, on peut le dater plus sûrement après novembre 1916, selon une référence à *Briséis* de Chabrier, Proust ayant assisté à la représentation à l'Opéra de Paris le 4 novembre 1916⁵⁸⁰.

Si Proust hésitait dans le Cahier 73 entre un quatuor et une symphonie, la musique jouée chez les Verdurin est cette fois invariablement une symphonie. La première version du début du concert dans le folio 157r° introduit dans la musique de Vinteuil la référence aux *Mille et Une nuits*, que l'on peut retrouver dans le texte définitif⁵⁸¹.

Ce que j'entendais était plus nouveau, plus merveilleux que tout ce que je connaissais de musique. Mais qu'était-ce ? Où étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir mais n'osais pas faire du bruit en questionnant mes voisins et ~~pensais~~ <regrettais> ~~à ces personnages~~ de ne pas être un de ces personnages de contes ~~à qui dans ces~~ <devant qui en ces> moments d'incertitude ~~appelant~~ <surgit> un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, ~~les et qui~~ invisible pour les autres <mais> leur révèlent distinctement <à ceux> ce qu'ils désirent. Or ~~précisément~~ à ce moment je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique. ~~Et~~ Toute enveloppée, <harnachée et> toute ruisselante de sonorités brillantes et légères comme des écharpes de gaze et d'or <qui la voilaient à demi mais la laissant pourtant> ~~la petite~~ <reconnaître, la petite> phrase de la Sonate de Vinteuil venait à moi, bien reconnaissable sous ces parures nouvelles, comme une jeune fille qu'e ~~on a envoyé~~ <le maître d'un château a envoyé> vous chercher et qui doit vous montrer le chemin⁵⁸².

Si la musique du Cahier 73 restait encore dans l'univers franckiste, cette référence au conte merveilleux la déplace dans un territoire tout à fait éloigné. Elle introduit aussi l'imaginaire géographique dans le monde de la Symphonie, qui, en complémentarité avec l'imaginaire climatique du Cahier 73, joue un rôle essentiel pour configurer la forme de l'œuvre musicale.

⁵⁷⁹ Lettres à Antoine Bibesco, mai 1916 (*Corr. XV*, p. 109) ; à Lucien Daudet, mai ou juin 1916 (*Corr. XV*, p. 150) ; à Jean Cocteau, vers la fin de juillet 1916 (*Corr. XV*, p. 240).

⁵⁸⁰ Lettre à Gaston Gallimard, le 6 novembre 1916 (*Corr. XIX*, p. 759-760).

⁵⁸¹ *P*, III, p. 753.

⁵⁸² NAF 27350 (2), f° 157r°.

La deuxième version, les folios 158r° et 159r°, met en scène d'emblée l'artiste au travail et sa joie de la création : ce passage sera pourtant déplacé dans le milieu de l'exécution dans le manuscrit de mise au net⁵⁸³.

J'entrai ~~en tout~~ sans bruit ; on ~~jouait~~ <répétait> une symphonie ~~et~~ que je ne connaissais pas ; on aurait dit que l'auteur désincarné vivait dans sa musique ; avec une sorte d'ivresse il ~~de~~ déchaînait au moment voulu le timbre imprévu ~~sur~~ <du>lequel ~~réflét~~ <débordait> aussitôt comme une riche couleur inconnue ; entre les instruments c'est l'auteur ~~qu'on devinait~~, qu'on cherchait, qu'on devinait, affolé par la sonorité qu'il venait de ~~trouver~~ <découvrir> puisant dans cette ivresse la force de trouver la suivante*, peignait cette grande fresque musicale avec ce vertige qu'avait Michel Ange quand attaché à son échelle, la tête en bas, il jetait tumultueusement les coups de brosse au plafond de la Chapelle Sixtine. ~~Dans quel~~ Où étais-je⁵⁸⁴.

En ce qui concerne la description musicale, les deux fragments de NAF 27350 (2) ont un point commun concernant le statut de la petite phrase. Tout en surgissant dans une circonstance différente, elle permet au héros d'identifier l'auteur de l'œuvre. Ce qui est nouveau, c'est qu'elle n'est pas un élément constitutif de la structure : son apparition n'est que passagère. Dans le folio 157r°, l'auditeur, aussitôt qu'il l'a reconnue, « quitte » le chemin montré par la petite phrase qui n'était qu'une citation épisodique. La deuxième version montre plus clairement la conséquence de cette disposition.

Tout d'un coup ~~quand~~ comme quand ~~d'un monde~~ dans un pays qu'on ne croit pas connaître <n'avoir jamais vu> <étrange> <ne pas connaître> et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, ~~on se retrouve dans un chemin bien connu~~ où on trouve un chemin puis on retrouve dans un autre que si <depuis longtemps> <tout tout> familier, aime <dont on aimait [fili.] chaque coin>, et où ~~une jeune fille aimée qu'on n'avait pas vue depuis longtemps et qui~~ est venue vous attendre une jeune fille qu'on n'avait pas vue depuis longtemps mais dont la présence seule suffit à tout expliquer, à vous dire : « Voici où vous êtes », je vis venir à moi, bien reconnaissable, venant me chercher, me conduire avec une douceur à laquelle ajoutait encore sa beauté, la petite phrase de la Sonate de Vinteuil. ~~C'était une Symphonie de lui où passe cette phrase~~ Pourtant ce n'était pas la Sonate de Vinteuil que j'entendais et bientôt je me retrouvai en pays inconnu. Mais je savais maintenant que c'était <dans> une partie nouvelle ~~de/dans son~~ de l'univers de Vinteuil ~~que~~ <où> j'étais entrain [*sic.*] de voyager⁵⁸⁵.

Après la citation de la petite phrase, l'auditeur se retrouve dans un monde inconnu, en

⁵⁸³ Cahier X, f° 23r°. Voir P, III, p. 758-759.

⁵⁸⁴ NAF 27350 (2), f° 158r°.

⁵⁸⁵ NAF 27350 (2), f° 158r°-159r°.

sachant à peine s'il s'agit d'une œuvre de Vinteuil. Cette condition d'écoute aide à mettre en relief la différence entre la sonate et la symphonie, puisque le héros perd vite ce qu'il croyait le fil d'Ariane. Toutefois, plus la différence est remarquable, plus il sera tenté de trouver le lien sous-jacent entre les deux œuvres. Sans cesse confronté à la différence, il ne perd pas sa croyance en la profonde cohérence du monde de Vinteuil. Là se trouve l'amorce pour la synthèse de la différence et l'identité dans ses œuvres. Le texte publié reprendra l'idée du folio 159^o :

Sa signification, d'ailleurs, n'était cette fois que de me montrer le chemin, et qui n'était pas celui de la sonate, car c'était une œuvre inédite de Vinteuil où il s'était seulement amusé, par une allusion que justifiait à cet endroit un mot du programme qu'on aurait dû avoir en même temps sous les yeux, à y faire apparaître un instant la petite phrase⁵⁸⁶.

Dans la deuxième unité textuelle de NAF 27350 (2) qui occupe le folio 160^o, Proust développe une réflexion théorique sur ce problème, en supposant une origine mythique de l'originalité de l'artiste. Il s'agit de la fameuse « patrie perdue » de l'artiste et sa fidélité envers elle. La joie, la force et le sens de la création artistique viennent tous de cet « unisson » avec la patrie propre à chaque artiste.

Tout de même, même en tenant compte de l'originalité que l'étude peut produire, ~~il y~~ ~~et~~ il y a bien dans l'accent unique auquel montent tout de suite, reviennent malgré eux les grands chanteurs que sont les musiciens originaux une ~~preuve~~ marque de l'existence de l'âme, de l'âme irréductiblement individuel [*sic.*]. Que tout de suite après avoir essayé de faire grand, de faire vif et gai, de faire ce qu'il voyait se refléter beau dans l'esprit du public, que Vinteuil tout d'un coup submergeait tout cela sous une lame de fond [*ill.*] pour* Vinteuil qu'on reconnaissait tout de suite. Cela où l'avait-il entendu, pourquoi le redisait-il. Il semble vraiment que chacun de nous, ou du moins chaque artiste, soit comme ~~le~~ le ~~œ~~ citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, et différente de celle d'où vient un autre grand artiste, qui lui-même n'a pas la même que le suivant. ~~Et~~ Chacun vient de cette patrie. Il ne se rappelle pas comme telle, mais toujours il reste accordé a/~~avec~~ un certain unisson qui lui a <été> donné par elle, qui a sa clef en elle, si bien que ceux qui entendent sa musique s'étonnent de ~~cette~~ timbre inconnu qu'ils reconnaissent chaque fois et s'écrient « Oh ! l' [*interrompu*] »⁵⁸⁷

Ce passage, qui correspond à l'ajout sur les folios 26^o et 27^o du Cahier X, montre une étape nouvelle quant à la réflexion du romancier sur l'« accent » de l'artiste. Dans le

⁵⁸⁶ P, III, p. 754.

⁵⁸⁷ NAF 27350 (2), f^o 160^o.

prolongement de l'esquisse du quatuor du Cahier 57, Proust suppose que chacun possède une « âme irréductiblement individuel[le] ». D'où cette éthique de la création : la vraie source de l'individualité en art, c'est la fidélité à soi-même. Aucune inspiration extérieure, aucun intérêt matériel ne peuvent substituer cette responsabilité de l'artiste.

La référence à Chabrier est aussi remarquable dans le folio 160^o, parce que, s'il était lié à la coloration orchestrale dans le Cahier 73, son influence sur Vinteuil est cette fois plus profonde, concernant l'attitude de la création : « J'ajoute encore à Vinteuil car c'est encore Chabrier qui me l'inspire mais cette fois c'est *Briséis* et non plus *Gwendoline* ». Depuis la lettre de 1912 que nous avons analysée dans le chapitre 3, le compositeur ne cesse d'être pour Proust un modèle de l'originalité.

Nous ne savons pas à quel moment de l'exécution Proust a voulu insérer cette leçon esthétique. Il est d'ailleurs difficile de déterminer la signification du folio 160^o en soi. C'est d'abord parce que le fragment est tronqué, ensuite, parce qu'il reste le problème de datation. S'il est certain que ce feuillet est une version antérieure de l'ajout sur les folios 26^o et 27^o du Cahier X, nous ignorons, en principe, s'il est rédigé avant ou après le premier jet du cahier. Une interprétation globale de l'épisode ne sera donc possible qu'au niveau du cahier mis au net. En tout état de cause, nous pouvons conclure que les folios 157^o-160^o constituent un avant-texte décisif du septuor de Vinteuil. Ces feuillets nous livrent la clé de la construction de l'épisode, en lui fournissant un commencement narratif et une leçon théorique.

Avant de passer au cahier de mise au net, il convient d'examiner ici deux fragments tardifs du Carnet 3 qu'Antoine Compagnon date de 1916⁵⁸⁸. Le premier (f^o 40v^o-41v^o), destiné à compléter une note du folio 52^o du Cahier 57, décrit une pianiste qui « faisait beaucoup de fautes et accrochait beaucoup de notes ». Proust semble réutiliser ce fragment dans la scène du concert du Cahier X. Il laisse un espace vide au milieu du folio 19^o, avec cette remarque : « pianiste fausses notes ? (ou pour le dernier chapitre) ». Cependant, le projet n'est pas réalisé, le jeu expressif et grossier de la pianiste cédant sa place à la prestation de Santois-Morel.

Le deuxième fragment (f^o 41v^o-44r^o) esquisse les impressions que le héros a reçues du « Quatuor de Vinteuil ». Proust se réfère ici manifestement au *Premier quatuor pour piano et cordes en ut mineur*, op. 15 (1879) de Gabriel Fauré, qu'il a écouté deux fois en 1916⁵⁸⁹. Sa

⁵⁸⁸ *Carnets*, p. 315-319. Voir *ibid.*, p. 246 pour la datation.

⁵⁸⁹ Voir la lettre à Gaston Poulet, 5 mai 1916 (*Corr. XV*, p. 85).

réflexion porte sur la compréhension de l'œuvre qui ne se donne pas à la première audition, à cause de la nature temporelle de l'art musical. « Il est probable, écrit-il, que certaines impressions qui nous semblent vague[s] se composent en réalité de tout un cortège d'impressions concordantes⁵⁹⁰ ». La problématique est en fait celle de Swann dans le Cahier 15 (1911).

Je cherchais à me rappeler ce moment si beau du quatuor de Vinteuil, mais qu'aurais-je su dire, j'~~e~~ ~~ignorais~~ † ne me rappelais ni la mélodie, ni le ton, ni <si> les notes <étaient> rapides et nombreuses ou bien rares et lentes, ~~une certaine fraîcheur qui montait, une certaine soierie qui sent~~ quelque chose de brillant et et [*sic*] de suave comme une soierie qui se serait élevée dans les airs du sein d'un parfum qui se déchire, c'est tout ce que je me rappelais. C'est donc que cette impression-là faisait partie ~~auss~~ du cortège des impressions que j'avais eues et où au moment même mais aussi vite évanouie qu'une pensée qu'on a eue en dormant, devait figurer cette mélodie, ces notes nombreuses ou rares etc. ; sans doute la ~~fraîcheur soyeuse~~ fraîche soierie les accompagnait comme une bannière c'est tout ce que je revoyais. Malheureusement c'est presque la seule chose qui ne pouvait servir à définir le genre de la procession de sorte que je ne savais où chercher ce que j'avais tant aimé⁵⁹¹.

Ce passage semble être conçu pour renforcer la structure dyptique de l'histoire de Vinteuil dans les brouillons de 1915. La description musicale a été répartie en deux auditions : le concert chez les Verdurin dans le Cahier 73 et la séance de pianola dans le Cahier 55. Construction typiquement proustienne, le vrai sens de l'œuvre n'allait se livrer qu'à la deuxième audition. Or, comme l'a montré Kazuyoshi Yoshikawa, le Cahier X réunira les contenus des deux cahiers de brouillon dans une seule scène lors de la soirée chez les Verdurin⁵⁹². Par conséquent, les notes du Carnet 3 perdent leur place dans la version mise au net. Dans la structure de *La Prisonnière*, la première audition doit suffire pour donner au héros une révélation, bien qu'une seconde vienne plus tard approfondir la compréhension de l'œuvre. En conséquence, aucun des deux fragments du Carnet 3 ne survit dans la mise au net. Néanmoins, ils montrent l'effort de Proust pour renforcer l'aspect romanesque de l'histoire du septuor, comme le montrera le Cahier X qui les suit.

⁵⁹⁰ Carnet 3, f^o 41v^o-42r^o (*Carnets*, p. 317).

⁵⁹¹ Carnet 3, f^o 42v^o-43v^o (*ibid.*, p. 318-319).

⁵⁹² Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », p. 310-312.

4.2.4. Cahier X

Dans le manuscrit de mise au net, l'œuvre posthume de Vinteuil occupe les folios 13r°-38r° du Cahier X. Devenue un septuor, elle y prend sa forme actuelle. Étudier ce corpus d'un bout à l'autre serait pourtant hasardeux et infructueux : hasardeux parce qu'il est difficile de dater les divers ajouts sur le cahier ; infructueux parce que ce texte est déjà très proche de la version publiée, les corrections sur les pages dactylographiées étant rares et insignifiantes. Peut-être aussi impertinent parce que le Cahier X intègre des passages du Cahier 55 où le héros réentend Vinteuil au pianola, ce que nous allons analyser plus loin. Nous nous contenterons donc d'esquisser comment Proust parvient à résoudre le problème qu'il a soulevé dans les deux cahiers de brouillon et auquel il a partiellement répondu dans les feuilles de NAF 27350 (2), celui de l'identité et de la différence dans l'œuvre de Vinteuil, et, comment cette pensée arrive enfin à générer une révélation esthétique pour le héros, de sorte que la scène du septuor se transforme en un sommet du roman.

Pour commencer la description, Proust reprend le thème du conte merveilleux du folio 157r° de la NAF 27350 (2), puis développe son propos sur le rôle épisodique de la petite phrase dans le folio 159r°. La croyance en la cohérence profonde du monde de Vinteuil conduit le héros à une nouvelle hypothèse, selon laquelle le septuor est la synthèse de toutes les œuvres du compositeur. Il est imaginé comme réalisation de toutes les possibilités que les œuvres antérieures ne contenaient qu'en germe.

Je me rendais compte que si <au sein de ce septuor> des éléments différents s'exposaient tour à tour ~~dans cette œuvre~~ pour se combiner à la fin, de même, sa sonate, et comme je le sus plus tard ses autres œuvres, n'avaient toutes été par rapport à ce septuor que de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé⁵⁹³.

La relation entre la sonate et le septuor sera définie non plus d'une manière synchronique par des points communs mais d'une manière diachronique, celui-ci étant la réalisation des possibilités dans celle-là. L'unité des œuvres de Vinteuil est une unité rétrospective, l'unité ultérieure que le héros a trouvée chez Wagner et chez Balzac : elle n'est abordable qu'après avoir connu le dernier chef-d'œuvre. Cette hypothèse, par ailleurs, donne lieu à une méditation sur Albertine, son dernier grand amour qui serait la synthèse de tous les amours

⁵⁹³ Cahier X, f° 20r° (voir *P*, III, p. 756).

qu'il avait connus.

Ensuite, Proust remanie son propos sur la couleur, de sorte que les notes dans les brouillons obtiennent un sens clair. Comme dans le folio 45v° du Cahier 73, la couleur signifie le timbre et participe à déterminer l'individualité de Vinteuil. Or, dans la version mise au net, la coloration spécifique contribue seulement à l'originalité d'une œuvre, mais non plus à la tendance générale de la création de l'artiste. En recopiant le folio 42v° du Cahier 73, Proust change « une coloration spéciale » par « les colorations inconnues⁵⁹⁴ », parce que, pour être vraiment original, l'artiste doit donner à chacune de ses œuvres une coloration différente. La différence de couleur entre la sonate et le septuor est désormais irréductible. Ni la réapparition d'une même phrase, ni un langage harmonique, ni l'invention des timbres ne suffit pour définir la personnalité de Vinteuil qui circule dans ses œuvres. L'écrivain souligne, d'ailleurs, la manière différente de construire des phrases musicales dans les deux œuvres. Comment peut-on donc affirmer que « ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments⁵⁹⁵ » ?

À ce stade de notre réflexion, nous pouvons constater la redéfinition du rapport entre l'identité et la différence. L'élément commun entre les deux œuvres n'est plus ce qui reste identique parmi et malgré les différences. Dans le passage suivant, l'identité est plutôt ce qui se révèle grâce à ces différences.

~~Or~~ <Et> c'était justement quand il ~~arr~~ cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait sous les différences apparentes les similitudes ~~profondes parce qu'à ce moment là, de toute la puissance de son effort créateur, c'est lui-même qu'il avait atteint de nouveau ; de sorte que~~ <et> les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand l'auteur Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, ~~et~~ s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaitre sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, <forcément superficielles,> n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances ~~diff~~ ~~profondes~~, dissimulées, involontaires, qui éclataient ~~en couleurs~~ sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ./; [...] car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, voulait ~~er~~ créer, s'interrogeait lui-même, <avec toute de toute la puissance de son effort créateur> atteignait sa propre essence à ces [26r°] profondeurs où ~~elle rend un seul sou quoiqu'on lui demande de dire qu'elle~~ quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond⁵⁹⁶.

Cette réflexion conduit le romancier à la célèbre notion d'accent, qui est le véritable

⁵⁹⁴ Cahier X, f° 24r°, mg. gauche.

⁵⁹⁵ Cahier X, f° 24r°.

⁵⁹⁶ Cahier X, f° 25r°-26r° (voir *P*, III, p. 760).

indice de l'individualité d'un grand artiste. Or, Proust a exclu tous les éléments constitutifs de la musique qui pourraient le définir : l'accent proustien n'est pas un *élément* proprement dit, il est un *effet* inanalysable des éléments. À ce titre de trait inanalysable, il contribue à l'aspect ineffable du septuor.

Une véritable différence celle qu'il y avait entre la pensée de tel musicien, et les éternels/les ~~raisonnements~~ <investigations> de Vinteuil, ses ~~investigations~~, la question qu'il se pose sous tant de formes, ~~sa spéculation~~ sa habituelle spéculation, mais ~~q~~ <aussi> débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous ~~ne pouvons pas plus traduire en~~ en mesurer la profondeur mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand évoqués par un médium, celui-ci les interroge sur les secrets de la mort⁵⁹⁷.

Pour ce passage, l'écrivain reprend un fragment du Cahier 55, folio 30r° que nous allons examiner plus loin⁵⁹⁸. Il est pourtant nécessaire de signaler ici une modification significative qu'il apporte à sa conception de l'accent. Dans le cahier de brouillon, Proust écrit que « je savais que c'était du Vinteuil parce que je reconnaissais ses raisonnements⁵⁹⁹ ». Dans le manuscrit de mise au net, Proust biffe le mot « raisonnements » pour lui donner une connotation différente. On lit dans le Cahier 55 : « comme si transporté dans le monde des anges j'avais été débarrassé des facultés de raisonnement ». Proust supprime ce « comme si », de sorte que la musique est considérée comme réellement « débarrassée des formes analytiques du raisonnement ». Dans le Cahier X, le raisonnement du compositeur n'est plus la marque de son accent.

La notion d'accent se développe davantage dans les additions du Cahier X. En tout cas, la problématique esthétique que Proust a développée depuis l'invention du quatuor dans le Cahier 57 en 1914, celle de la synthèse de l'identité et de la différence, parvient à une solution. En même temps, c'est dans le Cahier X que le septuor, en se servant des notes de NAF 27350 (2), se dote d'un début, d'un développement et d'une fin pour donner au lecteur une image de l'audition complète.

Il reste à examiner comment l'écrivain tire de la leçon esthétique le resurgissement de la vocation. Une note du Carnet 3, probablement rédigée en fin 1917, confirme cette direction :

⁵⁹⁷ Cahier X, f° 26r° (voir *P*, III, p. 760). Ce passage est suivi d'une addition qui reprend f° 160r° de NAF 27350(2).

⁵⁹⁸ Il s'agit d'une esquisse pour l'épisode du pianola. Voir *infra* (« 4.3.3. Brouillons de 1915 : Cahiers 53, 73 et 55 »).

⁵⁹⁹ Cahier 55, f° 30r°.

Ne pas oublier qu'il est un motif qui revient dans ma vie plus important que celui de l'amour d'Albertine et peut-être assimilable au chant du coq du Quatuor de Vinteuil finissant par l'éternel matin, c'est le motif de la ressouvenance matière de la vocation artistique (tasse de thé, arbres en promenade, clochers etc⁶⁰⁰)

L'idée de la patrie perdue et la théorie de l'accent exprimées dans l'ajout des folios 26^o et 27^o s'enchaînent dans une conception de l'art comme spectre qui nous permet de voir le nouveau monde. « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence », ce sera l'art. Cette partie, esquissée déjà en 1914 dans le Carnet 4 puis dans le Cahier 57, est effectivement tirée d'une scène du Cahier 55, où le héros réentend l'œuvre de Vinteuil au pianola⁶⁰¹. Cela n'est pourtant pas la vraie conclusion de l'audition. Une grande partie des descriptions musicales du Cahier 73 vient après ces réflexions pour former la dernière partie du septuor qui procure au héros « une joie ineffable qui semblait venir du Paradis⁶⁰² ». C'est avec cette joie ultime que se pose pour lui cette question : « mais serait-elle jamais réalisable pour moi⁶⁰³ ? »

La question n'est pas du type de celles auxquelles on peut répondre avec certitude, sinon elle serait mal posée. Proust continue de suivre la construction du Cahier 73 jusqu'à ses réflexions à propos de l'amie de Mlle Vinteuil et son édition du septuor. C'est à la fin de cette partie que se trouve une démarche décisive : la leçon esthétique et le tourment amoureux se réunissent dans ses pensées au sujet de l'amie de Mlle Vinteuil.

Et moi pour qui ~~de la~~ \forall moins <pourtant> que <pour> Vinteuil peut-être, elle avait été cause aussi ~~de la~~, elle venait d'être ce soir même encore en réveillant à nouveau ma jalousie d'Albertine, ~~cause~~ <elle devait surtout dans l'avenir être 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 [35^r°] pas tout accompli⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ Carnet 3, f^o 48^r°-49^r° (*Carnets*, p. 327-328).

⁶⁰¹ Cahier 55, f^o 32^r°-34^r° (*P*, III, *esquisse XVII*, p. 1169-1170). Réécriture des folios 3^r°-3^v° du Cahier 57, les folios 32^r°-34^r° du Cahier 55 privilégient l'harmonie comme dans ce dernier et contrairement aux versos du Cahier 73. En intégrant le passage du Cahier 55 dans le Cahier X, Proust abandonne cette primauté de l'harmonie : « la couleur d'un Elstir, les harmonies d'un Vinteuil » deviendront simplement « l'art ». Cela peut être une preuve que les ajouts dans les versos du Cahier 73 sont postérieurs au Cahier 55.

⁶⁰² Cahier X, f^o 32^r°. Voir Francine Goujon, « Du *Sacre du printemps* au septuor de Vinteuil », *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, p. 311-314 pour une interprétation de la dernière partie du septuor et sa possible filiation avec *La Légende de Joseph* de Richard Strauss, ballet créée à l'Opéra de Paris le 14 mai 1914 par la troupe des Ballets russes.

⁶⁰³ Cahier X, f^o 32^r°.

⁶⁰⁴ Cahier X, f^o 34^r°-35^r° (voir *P*, III, p. 767).

La partie qui suit le tiret est un élément nouveau du Cahier X qui n'existait pas dans le Cahier 73. Devant la souffrance et le mystère de la vie de l'auditeur lui-même, la question de la possibilité se transforme en celle de la nécessité. L'appel qui a ouvert le dernier mouvement du septuor devient un appel à la création. Bel exemple de l'« illumination rétrospective⁶⁰⁵ », qui révèle ultérieurement l'unité de l'œuvre : en plaçant le constat de la vocation au sein d'une évocation de la jalousie, Proust donne au septuor sa place irremplaçable dans le roman d'Albertine. Cette conclusion incarne la doctrine de la fidélité à soi-même qu'enseigne le septuor. Bien que la musique de Vinteuil soit une grande source d'inspiration, la motivation de création doit venir non de l'œuvre d'un autre, mais du fond de soi-même. Nous verrons, dans les pages suivantes, comment se prolonge cet entrelacement de la musique et de la vie dans d'autres épisodes musicaux de *La Prisonnière*, formés autour d'un instrument, le pianola.

⁶⁰⁵ P, III, p. 667.

4.3. Le pianola, entre musique et littérature

L'origine de l'épisode du pianola dans le quatrième ensemble de journées⁶⁰⁶ de *La Prisonnière* se trouve dans l'histoire vécue de l'écrivain. Proust achète l'instrument mécanique peu après sa brusque séparation avec Alfred Agostinelli (le 1^{er} décembre 1913), selon ce qu'il rapporte à Mme Straus le 5 janvier 1914.

Quand je ne suis pas trop triste pour en écouter, ma consolation est dans la musique, j'ai complété le théâtrophone par l'achat d'un pianola. Malheureusement on n'a pas justement les morceaux que je voudrais jouer. Le sublime XIV^e *quatuor* de Beethoven n'existe pas dans leurs rouleaux. À ma réquisition ils ont répondu que « jamais un seul de leur quinze mille abonnés depuis dix ans ne leur avait demandé ce quatuor. » Je n'ai pas démêlé s'ils en tiraient une conclusion fâcheuse à l'égard de leurs quinze mille abonnés ou bien du quatorzième quatuor⁶⁰⁷.

L'achat du pianola fait écho immédiatement dans les brouillons à cette période douloureuse de l'écrivain. L'instrument figure pour la première fois dans le chantier du roman dans le Cahier 71 ; dans le Cahier 54 qui suit ce dernier, le héros se souvient d'Albertine jouant la musique de Franck, certainement au pianola⁶⁰⁸. En 1915, il devient un thème récurrent du roman, figurant dans tous les cahiers de montage pour *La Prisonnière* (Cahiers 53, 73 et 55). Dans la genèse ainsi que dans la trame narrative, cette invention est toujours étroitement liée au personnage d'Albertine. Ce fait n'empêche pourtant pas que l'histoire du pianola prenne plusieurs formes et subisse de constantes modifications tout au long des années 1914-1917. Si l'appareil a été au début en corrélation avec l'amour perdu, il concernera de plus en plus la vocation artistique du héros. Nous prêterons attention surtout à l'interdépendance croissante entre la genèse de l'histoire du pianola et celle du septuor. Dans *La Prisonnière*, la fonction de la séance de pianola sera de fournir une interprétation à l'expérience du héros au cours de l'audition du septuor : ce scénario n'était nullement prévu en 1914.

⁶⁰⁶ P, III, p. 873-889.

⁶⁰⁷ Lettre à Madame Straus, le 5 janvier 1914 (*Corr. XIII*, p. 31-32).

⁶⁰⁸ Cahier 54, f^o 74r^o.

4.3.1. Premières apparitions du pianola : Cahier 71

Le pianola est mentionné sept fois dans le Cahier 71. C'est déjà un décor essentiel de la vie commune avec Albertine, comme le montre, par exemple, l'esquisse du folio 100r° qui évoque l'avantage du pianola, la possibilité de l'écoute réitérée. Il est donc naturel que le pianola soit associé à la douleur de la séparation, qui occupe la dernière partie du cahier. Dans sa désolation, le héros joue de l'instrument qu'autrefois Albertine jouait pour lui. Proust esquisse l'épisode deux fois, en mettant en scène des musiques différentes. D'abord, dans le folio 103v°, c'est une mélodie faussement attribuée à Schubert, que l'on peut retrouver dans *Le Côté de Guermantes*⁶⁰⁹.

Ne pas oublier qu'après cette séparation ~~je me répète dis en pleurant~~ : « ~~Oh/Ô mon unique amour~~ je vais au pianola où elle s'asseyait et je joue une mélodie de Shubert < :Adieu> qu'elle avait jouée : « Adieu des voix étrangers t'appellent loin de moi. » puis je me redis des vers de Musset Ô mon unique amour que vous ~~ai-je donc~~/avais-je fait⁶¹⁰ ?

La fonction de la musique est ici d'exprimer l'état psychologique du personnage, qui réagit surtout à la parole de la mélodie dans laquelle il reconnaît sa propre tristesse. Cette pièce, qui ressemble moins au lied de Schubert qu'à la romance française, est associée à Musset, poète de l'adolescence du héros que le narrateur de la *Recherche* n'apprécie pas. L'attitude du personnage vis-à-vis de la musique n'est pas esthétique mais émotive la tristesse de la brusque séparation lui permettant une sorte de défaillance artistique.

Au contraire, dans l'autre version du folio 104v°, le héros joue la grande musique de Beethoven, qui va occuper toute la vie restante de Proust. À la faveur d'une description psychologique plus complexe, l'auditeur qui n'est pas totalement absorbé par la tristesse laisse une certaine place à la clairvoyance esthétique.

<Dehors en ~~me prome prom~~ marchant je pensais> aux médiocrités du visage d'Albertine, à certaines de ses méchancetés, à tant d'autres femmes que j'aurais pu voir, ~~et je~~ puis je rentrais, je m'asseyais devant le pianola je jouais le XV^e quatuor et alors sans m'en rendre compte, je donnais comme objet à mon regret la beauté parfaite de la musique, je prêtais à l'être qui m'avait quitté la pure tendresse de la phrase que je

⁶⁰⁹ CG, II, 666.

⁶¹⁰ Cahier 71, f° 103v° (Marcel Proust, *Cahier 71*, édition réalisée par Francine Goujon, Shuji Kurokawa, Nathalie Mauriac Dyer et Pierre-Edmond Robert, Turnhout, Brepols, 2009, p. 192).

jouais et je me mettais à sangloter. Tant il n'y a pas d'adaptation fixe ~~entre~~ <de> notre pensée et son objet, tant nous pouvons situer un même objet dans les deux sphères où nous nous mouvons et ~~lui donner~~ par là faire varier ~~ainsi infiniment~~ autant le poids qu'il a pour nous qu'un objet que nous élèverions dans l'air ou que nous plongerions dans l'eau⁶¹¹.

Il y a donc deux façons de projeter l'état d'âme dans la musique, soit par l'assimilation directe, soit par un détour esthétique. Dès le début de la genèse, l'art et l'amour s'emmêlent indissociablement dans le thème du pianola. Toutefois, les deux esquisses, conçues avant la deuxième œuvre de Vinteuil, ne survivront pas dans *Albertine disparue*. Dans le roman proustien, le pianola se chargera d'une autre fonction : introduire un dialogue avec Albertine.

Ce sera l'histoire des séances de pianola. L'existence de la scène est suggérée dans les deux notes de régie du Cahier 71⁶¹². Après la rédaction des dernières pages du cahier, Proust entreprend une scène de pianola destinée à être insérée au folio 92r°, sur une série de feuilles classées maintenant dans le reliquat manuscrit NAF 27350 (2).

Le contexte où ces pages s'inscriront pour compléter le Cahier 71 mérite un commentaire, parce qu'il préfigure la place de l'épisode du pianola dans *La Prisonnière*. Autrement dit, l'image d'Albertine au pianola intervient précisément là où il s'agit du « Temps », que Proust ne manque pas de souligner avec une majuscule tout au long des folios 92r° à 97r° :

Cette vie ne m'apparaissait pas comme celle des autres, je la sentais pleine du Temps et c'était d'ailleurs une beauté⁶¹³.

Cette quatrième dimension, celle du Temps, que je trouvais autrefois à l'église de Combray, combien je la trouvais plus à Albertine⁶¹⁴.

Il faudra surtout penser à montrer que ce n'est pas encore cela le Temps retrouvé, car le Temps que je sens en elle je ne peux l'attendre, ce n'est pas encore l'Éternel que je trouverai dans la tasse de thé⁶¹⁵ [...]

Albertine finit par se transformer en « une sorte de Grande-Déesse incarnant [...] le Temps⁶¹⁶ ». Son image au pianola est donc au commencement de ce long développement sur

⁶¹¹ Cahier 71, f° 104v° (*ibid.*, p. 194).

⁶¹² Cahier 71, f° 89v° et 93r° (*ibid.*, p. 164 et 171).

⁶¹³ Cahier 71, f° 92r° (*ibid.*, p. 169).

⁶¹⁴ Cahier 71, f° 93r°-94r° (*ibid.*, p. 171 et 173).

⁶¹⁵ Cahier 71, f° 94r° (*ibid.*, p. 173).

⁶¹⁶ Cahier 71, f° 95r° (*ibid.*, p. 175) ; voir aussi Cahier 53, f° 39r°-40r°, Cahier 55, f° 38v° et *P*, III, p. 888.

« le mystère du Temps creusé au fond d'un être⁶¹⁷ ». Ce schéma sera retrouvé dans le texte définitif. Néanmoins, ce n'est qu'après un long détour génétique que l'épisode du pianola revient à sa place initiale.

4.3.2. L'archétype de l'épisode : NAF 27350 (2)

Rédigée entre le Cahier 71 et le Cahier 53, la première version de l'épisode du pianola prend sa place dans un contexte encore incertain : ni la deuxième œuvre de Vinteuil ni la structure des « matinées⁶¹⁸ », qui vont rythmer *La Prisonnière*, n'étaient mises en place. Le dialogue sur la littérature, qui se mêlera avec l'exécution du pianola, n'était pas encore conçu. Tout de même, ces feuilles, qui occupent les folios 162r° à 167r° de NAF 27350 (2), disposent déjà d'une structure compacte et achevée, tissée par plusieurs parallèles.

Proust commence par faire un portrait d'Albertine, qui la rapproche explicitement d'une œuvre picturale.

Adossée à ma bibliothèque elle s'asseyait devant le pianola. Jadis sauvages aujourd'hui domestiquées <ses jambes> que ~~je n'a~~ j'imaginai les premiers jours ~~sur les pédales d'une bicyclette et qui en effet~~ comme cela avait été en effet pendant presque toute sa jeunesse sur les pédales d'une bicyclette ~~des~~ ~~descend~~ montaient et descendaient sur celle du clavier [.]. Son cou ~~et~~, que sa robe de soie laissait nu, était ~~déjà~~ rose mais moins que son visage, qui je voyais de profil, incliné comme ~~vers~~ le clavier où posaient ses doigts <familiers jadis avec le guidon et les clubs> comme ceux d'une S^{te} Cécile⁶¹⁹.

En décrivant son héroïne, le romancier s'inscrit dans la tradition littéraire et artistique de la sainte patronne de la musique⁶²⁰. La chevelure d'Albertine est comparée à une toile de

⁶¹⁷ Cahier 71, f° 95r° (*Cahier 71*, p. 175).

⁶¹⁸ Voir l'introduction de Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa dans Marcel Proust, *Cahier 53*, édition réalisée par Nathalie Mauriac-Dyer, Pyra Wise et Kazuyoshi Yoshikawa, Turnhout, Brepols, 2012, p. XXXI-XXXV.

⁶¹⁹ NAF 27350 (2), f° 162r° (*Cahier 53*, p. 155, transcription simplifiée par nous).

⁶²⁰ Les éditeurs du Cahier 53 remarquent la ressemblance de ce portrait avec *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan van Eyck, que Proust a eu l'occasion d'admirer à Gand. Pour un rapprochement de l'épisode du pianola du texte définitif avec « Sainte » de Mallarmé, voir Akio Ushiba, « Proust et Mallarmé », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 90-93. À notre avis, la construction utilisant l'adverbe « jadis » rend la comparaison encore plus pertinente. Sur la tradition européenne autour de sainte Cécile, voir Amandine Lebarbier, « *Cette jolie muse chrétienne* » : la figure de sainte Cécile dans la littérature et les arts en Europe au XIX^e siècle, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2017.

Velasquez, comme dans la version définitive⁶²¹. La mise en scène picturale est encore remarquable dans un passage biffé du folio 164r° : « La bibliothèque qui lui faisait une sorte de dossier et de dais, la lampe placée derrière elle, qui l'éclairait ». L'héroïne est présentée comme encadrée par les décors. La « mise en cadre » d'Albertine rappelle la situation dans laquelle elle se trouve. Prisonnière, « domestiquée » et encadrée comme une peinture, elle vient jouer de la musique pour le héros.

Étrange, de penser cette jeune fille qui était là c'était celle que j'avais vu ~~passer~~ la première fois, aussi ~~mystérieuse~~ <étrangère> pour moi, semblant aussi incapable de me voir et de me connaître qu'une mouette, posant ses pas un à un sur sur la plage, le long de la mer. [...] et c'était quelque chose pour moi de plus plus mystérieux que l'acclimatation d'une bête sauvage qu'on s'attache, [...] qu'une ~~fleur~~ <arbuste> dont on change la ~~v~~ <direction> que cette domestication de la jeune fille aux yeux insistants et rieurs <sous son polo plat> à qui j'avais fourni comme à un rosier le cadre, le tuteur, l'espalier de sa vie⁶²².

Dans le texte définitif, le héros se repent aussitôt de son assimilation d'Albertine avec une œuvre d'art. Au contraire, dans NAF 27350 (2), cette assimilation est encore renforcée. Quand Albertine joue « des études de piano de grands musiciens », le héros réalise qu'il existe un parallèle entre l'amour et la musique. Leur audition consiste essentiellement à faire la connaissance avec une œuvre inconnue et, au bout des écoutes réitérées, dissiper le mystère qu'elle contenait.

Car elle savait que ~~e~~ c'était mon ~~goût~~ <plaisir> ~~d'aller à la découverte~~ (je le sentais plutôt comme une sorte de devoir, de besoin, ~~et c'était elle, du dehors, qui appelait cela mon g plaisir~~) [...] de ne proposer à ma pensée que ce qu'i elle ne connaissait pas ~~encore~~ lui était encore obscur (parmi ce qu'elle jugeait digne d'éclaircir) et de voir peu à peu au cours des exécutions successives qu'elle m'en donnait les lignes d'un morceau émerger se ~~rejoin~~ préciser se rejoindre comme une cité dans le brouillard du soleil levant. ~~Mais e/Elle~~ savait qu'e ~~une fois que ma pensée avait~~ si ce travail d'éclaircissement, <qui était aussi comme mon amour pour elle un travail d'acclimatation, pendant lequel mon intelligence entrait en contact avec de l'inconscient, cherchait à le recréer, ~~et~~ mais non hélas sans y ~~introduire~~ laisser entrer une raison abstraite et une clarté étrangère⁶²³.>

Le processus de l'audition est semblable dans le texte publié. La différence est le

⁶²¹ NAF 27350 (2), f° 163r° (*Cahier 53*, p. 157) et *P*, III, p. 874.

⁶²² NAF 27350 (2), f° 164r° (*Cahier 53*, p. 159).

⁶²³ NAF 27350 (2), f° 164r°-165r° (*ibid.*, p. 161 et 163).

parallélisme entre amour et musique. En effet, l'amour et la musique sont liés par cette ambivalence du savoir qui détruit la profondeur de l'objet en l'éclairant. Le ton de regret est plus fort dans ce manuscrit que dans le roman. L'hésitation lexicale de l'écrivain entre le goût, le plaisir, le devoir et le besoin n'y sera plus nécessaire, puisqu'il ne s'agira plus d'un parallèle entre art et amour, mais simplement d'un choix esthétique.

De cette façon, Proust ne se contente pas de remplacer la connaissance de l'œuvre par l'allégorie psychologique, comme c'était le cas dans « Un amour de Swann ». Le folio 165v°, seule addition de verso dans ces feuilles, montre son effort pour expliquer le mécanisme de la compréhension d'une œuvre musicale, qui permettrait de distinguer radicalement le héros de Swann. Libre de toute description narrativisée, l'écrivain développe une approche formaliste que l'on peut trouver chez les adeptes de la musique absolue.

Car ~~tant que~~ c'était toute ma joie ce travail de modelage d'une matière encore ~~in~~ informe, obscure qu'était un morceau nouveau, véritable nébuleuse à laquelle je donnais peu à peu une forme. Malheureusement ~~je n'y ré~~ tant que les différentes beautés ne m'en apparaissaient pas également, ~~mon~~ ~~at~~ ma pensée qui n'allait pas partout à la même profondeur, reproduisant ces inégalités composait une sorte de ~~f~~/volume, qui tenait une riche place en moi, [...] Mais une fois que j'avais bien compris le morceau, que me je le rappelais mon intelligence l'avait étendu tout ~~entière~~/er sur un plan ; il prenait l'immobilité que mon intelligence avait par rapport à lui, au lieu d'être obligé de le toucher avec des antennes plus ou moins longues⁶²⁴.

Ensuite, l'épisode se poursuit dans un autre parallélisme, cette fois entre l'amour du héros et la musique de Vinteuil. L'œuvre jouée par Albertine n'est pas son chef-d'œuvre posthume comme dans les versions ultérieures. Il s'agit des « études de piano », dont la fonction est moins de donner une leçon esthétique que de déclencher la jalousie. Pour ce passage, Proust réutilise une note sur *Scènes d'enfants* de Schumann qui se trouve dans le Carnet 3⁶²⁵. Cependant, la réaction empathique du héros n'est présente ni dans le carnet ni dans le roman publié, dans lequel la référence à « L'enfant qui dort » et « Le poète parle »

⁶²⁴ NAF 27350 (2), f° 165v° (*ibid.*, p. 164). Nous signalons en passant que le parallélisme entre l'amour pour Albertine et l'écoute musicale est aussi présent dans ce fragment : « (Et tandis que' Albertine jouait, elle aussi ne devait-elle pas ce volume qu'elle avait pour moi, à ces longueurs différentes de mes pensées allant à elle, à ces sensations qui au lieu de me contenter de la simple vue qui met tout sur un plan, <,qui nous donne des êtres une simple vue cavalière,> ~~et~~ touchaient son corps, respiraient sa peau, descendaient avec son rire dans les profondeurs <par lui entrouvertes> de son être). »

⁶²⁵ Carnet 3, f° 7r°, avant juin 1914 (*Carnets*, p. 259). « Chez S[c]humann ~~**~~ un certain fond ~~moelleux~~ <familial> ~~indique que même~~ met du moelleux dans les intervalles, <même> pendant que le poète parle on entend toujours l'enfant qui dort. Malheureusement il y a ~~toujours~~ de temps en temps le son de voix qu'on ne peut changer, l'accent allemand, l'inflexion immuable d'un nez familial ». « L'enfant qui dort » et « Le poète parle », douzième et treizième morceaux de *Scènes d'enfants*, op. 15 (1838) de Robert Schumann.

porte sur le septuor de Vinteuil.

Malheureusement parmi ces études il y en avait souvent de Vinteuil. Elles me faisaient aussitôt penser à sa fille. D'ailleurs dans les études de piano qu'il a faites, et qui sont de sa première manière, la <sa> tendresse pour sa fille, toute la douceur d'une vie domestique, mettait derrière les notes fantaisies les plus rapides audacieuses un fond moelleux et recueilli même pendant que « le poète parle » on entend dans le fond, dans cette <l> alcôve <une de l'alcôve> de cette chambre, où <sans doute> le silence sans doute recueilli et doux des soirées à/de Montjouvain, où Vinteuil travaillait, si bien que dans les études fantaisies les plus audacieuses, même quand le poète parle [on] entend au fond l'enfant qui dort. ~~D'ai~~ Et hélas comme dans toutes les variations les plus techniques l'extension essaïment le plus extensible des gammes vient pourtant se replier et atteindre <d> une note inattendue cachée, vivante, <cachée> tendre et profonde comme un cœur, de même l'admiration que j'e avais pouvais avoir pour ces belles variations me ramenait cependant toujours à la vision douloureuse et au soupçon qui n' <n'> avait <pas> été dissipé⁶²⁶.

Bien qu'il soit difficile de voir dans ce texte une description parfaitement fidèle de la musique de Schumann, la psychologie de l'auditeur représente précisément la transition entre ces deux derniers morceaux de *Scènes d'enfants*. « L'enfant qui dort », morceau lent en mi mineur, est loin d'être une berceuse paisible, le rythme berçant étant sans cesse troublé par l'harmonie oscillante qui ne se résout pas et par la mélodie plaintive qui se caractérise par les syncopes répétées. Surtout, le morceau ne se termine pas par un accord de tonique, mais par un accord de sous-dominante, qui laisse l'auditeur dans l'incertitude.

Der Dichter spricht.

⁶²⁶ NAF 27350 (2), f° 165r°-166r° (Cahier 53, p. 163 et 165).

Dans « Le poète parle », le *la* qui a mis le point final au morceau précédent devient un véritable « fond moelleux ». La musique, en sol majeur, commence par un accord de dominante, c'est-à-dire comme au milieu. La première phrase se termine en *la* mineur (mesure 8). Puis, le *la* en bas de « L'enfant qui dort » revient pour une troisième fois avec un point d'orgue (mesure 10). Enfin, le long récitatif de la mesure 12 – « les fantaisies les plus audacieuses » – s'ouvre par l'accord de septième diminuée qui contient le même *la* et, comme l'accord de sus-tonique de la mesure 8, remplit la fonction tonale de sous-dominante. Les deux morceaux sont liés par une note de sous-dominante extrêmement prolongée. C'est donc avec une étonnante justesse que Proust écrit que « même quand le poète parle on entend au fond l'enfant qui dort » : le sentiment d'angoisse du morceau pénultième jette l'ombre à la méditation poétique du finale.

Si cette analyse reste valide pour le septuor du texte définitif, la particularité des feuillets de NAF 27350 (2) consiste à établir un parallèle entre l'état d'âme du héros jaloux et le déroulement de la musique. Le nom de Vinteuil lui évoque aussitôt sa fille ; Montjouvain, ici explicitement mentionné, sera supprimé dans le roman publié. Comme la musique de Schumann où persiste la sous-dominante troublante tout au long du monologue du poète, le héros pense « à la vision douloureuse et au soupçon qui n'avait pas été dissipé », au moment de cette tendresse avec Albertine, qui, « acclimatée » ou « domestiquée », joue de la musique pour lui.

Ce parallélisme répété entre l'amour pour Albertine et la musique finit par plonger le héros dans l'angoisse, comme au lointain soir des baisers refusés à Combray. En compensation, il lui demande de jouer des musiques divertissantes de Rameau ou de Borodine, qui seraient en quelque sorte l'équivalent de la lanterne magique. Dans les feuillets de NAF 27350 (2), le pianola ressuscite la nuit inconsolée de l'enfance et cette intarissable demande de l'amour maternel. Or, ce n'est pas la conclusion qu'attendaient les lecteurs du Cahier 71 auquel ces pages étaient initialement destinées.

4.3.3. Brouillons de 1915 : Cahiers 53, 73 et 55

Cahier 53

Les éditeurs du Cahier 53 font remarquer « la circulation constante des fragments » qui

caractérise la genèse du roman proustien⁶²⁷ : l'histoire du pianola en est un parfait exemple. Conçu comme une illustration de la vie commune avec Albertine peu avant leur séparation, la scène du pianola, dans NAF 27350 (2), a soulevé deux questions qui n'étaient pas prévues dans le Cahier 71 : la relation entre l'amour et l'art, le resurgissement de l'angoisse enfantine de la nuit. Ces questions correspondent au nouveau contexte du Cahier 53, qui date de 1915 et dans lequel l'épisode va être inséré.

Le pianola est mentionné dans le folio 22bis r° (« 33 », selon la pagination de Proust⁶²⁸). Les feuillets de NAF 27350 (2) sont destinés à être insérés dans le folio 24v°, où sur la marge gauche le romancier esquisse une nouvelle introduction pour l'épisode. Il faut noter que c'est Albertine qui propose au héros de jouer du pianola. Si ces initiatives ne seront reprises nulle part ailleurs, l'instrument même appartient à l'héroïne dans le Cahier 53.

[...] elle s'ét devenait très musicienne montrait de un g vif goût pour la musique. Je lui avais acheté un pianola et souvent à peine la 1^{re} partie de dames finie elle me disait : « Voulez-vous que je vous joue quelque chose ? J'hésitais d'abord⁶²⁹ ».

Quant au contexte, l'épisode est déplacé en amont dans l'intrigue de la « Deuxième partie de l'épisode », soit la série des cahiers de brouillon élaborés autour de 1915. S'il appartient, dans le Cahier 71, aux dernières journées de la vie commune avec Albertine, il se situe à la fin de la première série des journées. Par cette transplantation dans le Cahier 53, l'histoire du pianola est devenue loin d'être une conclusion, soit à l'amour, soit aux réflexions esthétiques.

Quelques pages auparavant (f° 20v°), Proust fait précéder l'épisode d'une évocation de Vinteuil. En attendant Albertine, le héros passe son temps avec des ouvrages de Bergotte ou de Vinteuil – ce passage sera retrouvé dans le texte définitif, mais le nom du compositeur sera remplacé par celui d'Elstir⁶³⁰ – en sentant, grâce à ces œuvres d'art comme jadis Swann, « une immense tendresse pour Albertine⁶³¹ ». L'art réalise le renouvellement momentané de l'amour. Les questions suivantes qui terminent le paragraphe peuvent être lues comme les questions préalables à la séance du pianola.

⁶²⁷ *Cahier 53*, l'introduction de Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, p. XXXIV.

⁶²⁸ « Albertine venait auprès de moi, assise en robe de chambre devant mon pianola elle me faisait de la musique, ou, tout en l'embrassant sur ses joues rebondies, je me faisais battre aux dames par elle, je causais avec elle » (*P*, III, *esquisse VII*, p. 1112).

⁶²⁹ *Cahier 53*, f° 24v° (*Cahier 53*, p. 68)

⁶³⁰ *P*, III, p 565. Le nom de Vinteuil réapparaît pourtant dans la première édition de *La Prisonnière* de 1923, ainsi que dans l'édition de *La Pléiade* de 1954.

⁶³¹ *Cahier 53*, f° 21r°, mg. gauche (*Cahier 53*, p. 55).

Était-ce parce que l'art développait en moi une force de sentiment dont je ne disposais pas d'habitude ? Était-ce que je m'étais peu à peu dressé, quand je pensais à Albertine, à me figurer que j'aimais, que j'étais aimé, que grâce à elle je communiais à un sentiment général de l'humanité : l'amour, de sorte que tout ce qui me parlait d'amour me parlait d'elle ? Était-ce que le désir comme le bonheur ne se trouve pas quand on le cherche et enivre quand il est rencontré, quand on ne s'y attendait pas ? Était-ce que l'art remettait entre elle et moi ces distances de l'imagination qui me l'avaient fait aimer à Balbec quand je ne la connaissais pas⁶³² ?

Enfin, l'épisode du pianola ne s'ouvre pas sur une méditation sur l'être aimé dans le Temps⁶³³, mais sur un retour des nuits angoissées de Combray. La journée se termine par la pensée sur les baisers du soir, sur « un pouvoir d'apaisement qu'elle avait sur moi⁶³⁴ ».

En venant s'installer dans le Cahier 53, l'épisode du pianola de NAF 27350 (2) parvient à se situer dans un contexte différent non seulement de celui du Cahier 71, mais aussi de celui du roman publié. Faisant partie des journées itératives, il n'est pas au seuil d'un drame et ne donne lieu à aucune révélation philosophique ou esthétique. Néanmoins, le développement de *La Prisonnière* dans le Cahier 73 exigera de lui désigner une autre place plus significative.

Cahier 73

Si l'épisode du pianola ne figure pas dans le Cahier 73, la nouvelle fonction narrative dont il se chargera dans le Cahier 55 est déterminée dans ce cahier où, non seulement le septuor de Vinteuil est esquissé, mais où la musique occupe aussi la place la plus importante parmi tous les cahiers de brouillon de Marcel Proust. Le cahier, qui suit le Cahier 53, s'ouvre déjà par les cris de Paris, soit l'évocation de l'« Ouverture pour un jour de fête⁶³⁵ ». La musique métonymique du langage populaire y est mêlée à la musique métaphorique de la nature. Le héros s'imagine « comme un musicien [qui] va essayer au piano les notes qu'il a composées de tête », tandis qu'une passante dans la rue est décrite « comme les notes qui composent la mélodie la plus spéciale ». Proust reprend son intérêt pour la musicalité des phénomènes non musicaux qu'il avait surtout dans les années 1890.

Les folios 12r° à 21v° du Cahier 73 sont consacrés à un thème nouveau, le festival

⁶³² Cahier 53, f° 21r° et 20v° (*ibid.*, p. 54-55). Nous citons la transcription linéaire de l'édition de la Pléiade, P, III, *esquisse VII*, p. 1111.

⁶³³ La méditation du héros sur la « Grande-Déesse du Temps » aura lieu le lendemain, dans le folio 40r°.

⁶³⁴ Cahier 53, f° 25bis v° (*Cahier 53*, p. 72).

⁶³⁵ Cahier 73, f° 2r° et 1v° (P, III, *esquisse XII*, p. 1140).

Wagner qui donne lieu à une longue réflexion sur le compositeur⁶³⁶. Dans le texte définitif de *La Prisonnière*, le héros joue au piano la sonate de Vinteuil, puis, étonné par la ressemblance cachée des deux œuvres, il la compare à *Tristan et Isolde* de Wagner, au programme du Concert Lamoureux cet après-midi-là, auquel il ne peut assister⁶³⁷. Dans le Cahier 73, le héros est au pianola et n'envisage que le compositeur réel, bien que Proust mentionne une fois, dans une page entièrement biffée, « le temps de finir la sonate de Vinteuil⁶³⁸ ». La situation est développée dans les folios 13r° et 13v°, puis formulée dans les folios 15r°-16r°, où le héros joue du pianola. Avec une évocation de Baudelaire (« Le Voyage »), Proust exprime une idée contraire à l'épisode du pianola dans NAF 27350 (2). C'est l'opposition entre l'amour et l'art.

Aussi je demanderais plutôt à Albertine quand elle allait sonner tout à l'heure de venir avec moi au concert Lamoureux où il y avait un festival Wagner. Comme j'avais bien une demi-heure avant qu'elle arrivât, je m'assis au pianola pour jouer quelques-uns des morceaux que nous entendrions. J'avais fermé à demi les rideaux pour que le soleil ne m'empêchât pas de lire la musique. Elle allait venir, et contente de venir. Je ressentais un grand calme ; il permettait à mon esprit de se détacher un moment d'elle et de s'appliquer à ce que je jouais. Au contraire la musique, elle, m'aidait à m'oublier et par là à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau⁶³⁹.

Les réflexions sur la musique dans ce passage sont essentiellement un montage des trois avant-textes. Les deux premiers sont issus des carnets, le deuxième ayant déjà servi de base pour le quatuor de Vinteuil dans le Cahier 57.

⁶³⁶ Cécile Leblanc remarque la présence de Debussy et la nouveauté de la critique musicale conçue par le héros de la *Recherche* dans le Cahier 73. Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 530-535.

⁶³⁷ P, III, p. 664-675. La longue digression sur Wagner dans le Cahier 73 est sans doute liée à l'éphémère vogue du compositeur qu'a suscitée la première parisienne de *Parsifal*, qui a eu lieu le 1^{er} janvier 1914. Deux lettres à Jacques Rivière, écrites dans la première moitié de l'année, témoignent de l'intérêt de Proust pour cette œuvre. Dans la première, Proust compare son ouvrage, alors prévu en trois volumes, aux trois actes de *Parsifal*. « Elle [celle que j'exprime au premier volume] est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. Si on en induisait que ma pensée est un scepticisme désenchanté, ce serait absolument comme si un spectateur ayant vu à la fin du premier acte de *Parsifal*, ce personnage ne rien comprendre à la cérémonie et être chassé par Gurnemantz, supposait que Wagner a voulu dire que la simplicité du cœur ne conduit à rien. » (Lettre à Jacques Rivière, le 6 février 1914, *Corr. XIII*, p. 99.)

Dans la deuxième lettre, il commente l'article de Rivière sur *Parsifal*, publié dans la *Nouvelle Revue française*, n° 65, le 1^{er} mai 1914. Tout en admettant la pensée de son futur ami, il refuse de voir en Franck un héritier musical de Wagner. « Une seule chose m'embarrasse dans votre article sur *Parsifal* : l'*Enchantement du Vendredi Saint* genèse de tous les thèmes de Franck, je ne vois pas cela » (Lettre à Jacques Rivière, premiers jours de mai 1914, *Corr. XIII*, p. 183). Or, dans son article, Rivière remarque lui aussi « une formidable réalité » de l'œuvre wagnérienne. Voir Jacques Rivière, *Études*, Paris, Gallimard, 1999, p. 258.

⁶³⁸ Cahier 73, f° 12r°.

⁶³⁹ Cahier 73, f° 15r°-16r° (P, III, *esquisse XVII*, p. 1167-1168).

La variété, la différence, que nous cherchons en vain dans l'amour, dans le voyage, la musique nous l'offre⁶⁴⁰.

Comme les couleurs du spectre extériorisent pour nous la composition intime des astres que nous ne verrons jamais, ainsi la couleur du peintre, les harmonies du musicien, nous permettent de connaître cette différence qualitative des sensations qui est la plus g^{de} jouissance et la plus g^{de} souffrance de la vie de chacun de nous⁶⁴¹.

L'un concerne la différence trouvée par la création artistique ; l'autre explique le renouvellement de nos sens par l'œuvre d'art. Ces idées sont juxtaposées dans le folio 16r^o du Cahier 73 pour former ce que Proust appelle « diversité double ».

Ensuite, le discours théorique mène à une réflexion tirée des folios 40v^o à 45v^o du Cahier 49 sur l'unité chez Wagner et au XIX^e siècle en général. Plusieurs feuilles de cette partie du Cahier 73 étant arrachées et d'autres étant introuvables, il est impossible d'examiner la réécriture du Cahier 49 en détail⁶⁴². Les folios 20 et 21 sont découpés. D'ailleurs, la pagination de Proust saute de « 16 ter » (f^o 17r^o) à « 16 sept » (f^o 20v^o), ce qui signifie qu'au moins trois pages du Cahier 73 sont perdues. Parmi ces folios dispersés, seul le folio 20v^o est retrouvé dans le manuscrit de mise au net, collé au Cahier IX, f^o 42r^o (page « 105 »). La partie découpée et perdue du folio 21v^o aurait servi de base pour le folio 43r^o (page « 106 ») du Cahier IX, qui débouche sur une autre conclusion de la réflexion sur Wagner (« l'allégresse du fabricant »). Quant aux trois pages disparues (de « 16 quater » à « 16 sexes »), il est possible que la paperole du folio 37r^o du Cahier IX, qui était collée à l'origine sur le folio 41r^o (« 104⁶⁴³ »), ait été une de ces feuilles du Cahier 73. De toute façon, ces pages dispersées sont légèrement postérieures au premier jet du cahier. Ce qui reste nous montre que, dans les folios 16r^o et 17r^o, Proust a d'abord cité un paragraphe du Cahier 49, puis, à un moment donné, a repris l'intégralité du passage.

Le dernier épisode musical du Cahier 73 est le concert chez les Verdurin. L'organisation tripartite des épisodes musicaux de *La Prisonnière* est déterminée dans ce cahier, bien que la question essentielle sur la réalité de l'art ne soit formulée dans la forme actuelle que dans les cahiers de mise au net. Il s'agit d'abord d'un questionnement théorique, dans lequel l'amour et l'art sont séparés et où l'art wagnérien s'impose. Ensuite, la grande expérience musicale,

⁶⁴⁰ Carnet 4, f^o 4r^o (*Carnets*, p. 344).

⁶⁴¹ Carnet 3, f^o 5v^o-6r^o (*ibid.*, p. 257).

⁶⁴² Le Cahier 73 contient plusieurs exemples de ce type de découpage au profit des cahiers de mise au net. Voir Nathalie Mauriac Dyer, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique », *Genesis*, n^o 36, 2013, p. 53-54.

⁶⁴³ Des traces de colle confirment notre hypothèse.

qui ne s'éclaircit pas entièrement pour le moment, est la deuxième œuvre (symphonie ou quatuor) de Vinteuil. Les deux épisodes du Cahier 73 exigent pour le héros une occasion de repenser les questions esthétiques, de réfléchir sur ce qu'il a entendu au concert et, si possible, de le réécouter. La séance de pianola du Cahier 55 devra être une conclusion à cette histoire de l'apprentissage esthétique, un fil conducteur caché de *La Prisonnière*.

Cahier 55

Dans ce dernier cahier de brouillon pour *La Prisonnière* écrit en 1915, l'épisode du pianola destiné au Cahier 53 est déplacé dans les dernières journées de la vie commune avec Albertine. Ou plutôt, il a retrouvé sa place initiale désignée dans le Cahier 71. Cette version de l'épisode dans le Cahier 55 est entièrement transcrite et étudiée par Kazuyoshi Yoshikawa⁶⁴⁴, qui a admirablement expliqué l'organisation des épisodes musicaux en 1915, en prévoyant l'existence d'un Cahier 73 alors inconnu. Selon lui, la scène du quatuor du Cahier 57, f° 3r°-3v° est divisée en deux parties : la soirée Verdurin et les séances de pianola, comme le confirment effectivement les études postérieures. De toute façon, le fragment sur pianola de NAF 27350 (2), également inconnu en 1979, nous permettra de jeter une nouvelle lumière sur ce texte qui s'impose par « son unité puissante⁶⁴⁵ ».

Cette unité textuelle, qui occupe les folios 25r° à 35r°, comprend deux parties ou deux « essais ». La première partie, les folios 25r° à 29r°, est une réécriture des folios 162r° à 164r° de NAF 27350 (2). Malgré de nombreux remaniements, on peut dire que Proust suit fidèlement la construction de la version antérieure. Or, le portrait d'Albertine des folios 27r° à 29r° est entièrement biffé par des traits diagonaux. Il faut cependant remarquer que, contrairement au folio 165r° de NAF 27350 (2)⁶⁴⁶, la musique de Vinteuil est écartée dès le début de la jalousie pour Mlle Vinteuil, pour être l'objet de contemplation esthétique.

Je m'étais même si bien rendu compte qu'il serait insensé d'être jaloux de Mlle Vinteuil puisque Albertine ne cherchait aucunement à la revoir et dans tous les projets de voyage que j'avais fait n'en avait écarté qu'un seul[,] celui de Combray[,] où j'avais proposé d'aller retrouver ma mère et qu'elle savait ~~voisin~~ proche de Montjouvain, que je pus, pour mon plaisir et sans en souffrir le moins du monde (écrire tout cela autrement) souffrance lui demander de me jouer au pianola la symphonie de Vinteuil et ~~toutes les~~ certaines dernières œuvres de lui que je ne

⁶⁴⁴ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », p. 307-309 (étude) et 322-347 (transcription).

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁶⁴⁶ « Malheureusement parmi ces études il y en avait souvent de Vinteuil. Elles me faisaient aussitôt penser à sa fille » (*Cahier 53*, p. 163).

connaissais pas⁶⁴⁷.

La deuxième partie (f° 29bis r°-35r°⁶⁴⁸) est un nouvel essai. C'est à ce moment que l'histoire du pianola se place dans l'itinéraire du questionnement esthétique formulé dans le Cahier 73. Proust travaille à un montage du Cahier 57 et NAF 27350 (2). La réflexion théorique du premier et des éléments romanesques de la dernière s'unissent pour donner une lumière rétrospective à l'ensemble de l'œuvre de Vinteuil. Toutefois, en ce qui concerne l'esthétique musicale, l'épisode du Cahier 55 s'en tient à reprendre les thèses du Cahier 57 sur la ressemblance entre les œuvres d'un artiste et sur la primauté de l'harmonie dans la musique. Il ne reflète pas le renouvellement de la pensée musicale des versos du Cahier 73, qui sont sans doute postérieurs à lui, ni ne préfigure la question du texte définitif sur la réalité de l'art.

L'innovation la plus importante du montage est le fait que l'auteur renverse l'ordre du fragment du NAF 27350 (2). Celui-ci commençait par un portrait d'Albertine au pianola (f° 162r°-164r°), jouant d'abord du Vinteuil, qui exalte l'angoisse du héros (f° 165r°-166r°), puis du Borodine et du Rameau, qui au contraire l'apaisent (f° 166r°-167r°). Dans le Cahier 55, Vinteuil donne lieu à une réflexion esthétique du héros, alors que Borodine et Rameau sont proposés par Albertine, qui préfère une musique moins sérieuse. Son portrait suit la séance musicale (f° 34bis r°-35r°). Nous avons vu que le portrait d'Albertine avait pour fonction de la présenter comme une œuvre d'art. Or, si Proust déplace le passage à la fin de l'épisode, c'est pour démentir cette assimilation. Comme dans le texte définitif, le héros se compare à Swann, qui aimait Odette d'une manière semblable, tout en constatant que son amour est d'une nature tout à fait différente. Un fragment du Cahier 55, collé dans le Cahier XI, puis supprimé dans *La Prisonnière*, explique cette idée en détail.

~~Sans doute (je ne dis~~ quoique je ne puisse pas dire que dans un certain sens autre, plus élevé, plus vivant, elle ne fût pas une œuvre d'art pour moi. Sans doute certaines rêveries sur la beauté de la forme féminine avaient préexisté à sa rencontre sur la plage de Balbec, et alors, c'est sans doute avec cette idée de derrière la tête que je l'avais patinée comme une espèce de nymphe marine. En maintenant encore c'était comme une espèce de modèle de la beauté féminine, toute patinée ~~de soleil~~ de soleil marin, que j'aimais à avoir chez moi. Mais ~~eela~~ si ces rêveries avaient q.q. chose d'artistique,

⁶⁴⁷ Cahier 55, f° 25r° (Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », p. 325).

⁶⁴⁸ Nous suivons la foliotation de Yoshikawa, qui a identifié les folios détachés du Cahier 55 dans les feuilles collées au cahier mis au net. Le folio 29bis et la partie découpée du folio 30 correspondent aux folios 84 et 85 du Cahier XI. Également, les folios 34bis, 34ter et 34quater correspondent aux folios 103, 104 et 105 du Cahier XI.

c'était presque à mon insu et c'est comme q.q. chose de vivant que je l'aimais⁶⁴⁹.

La séparation de l'art et l'amour, conçue dans le Cahier 73, est de nouveau confirmée. Cette conclusion a la fonction de rétablir Albertine comme « grande déesse du Temps⁶⁵⁰ ». Ici prend fin le retour du romancier au projet initial du Cahier 71. En brisant le lien entre l'amour et l'art du Cahier 53, le Cahier 55 marque une double découverte : la leçon esthétique donnée par Vinteuil et le mystère de l'amour évoqué par Albertine. La synthèse des deux sera la conclusion de la *Recherche*, véritable affirmation de la vocation littéraire. Mais comment le héros y arrivera-t-il ? La conclusion de l'épisode reste incertaine, d'autant plus que les derniers folios ont été arrachés du cahier.

En ce qui concerne l'esthétique musicale, trois ajouts aux folios 30r°, 31v° et 32v° méritent une attention particulière. Le premier, qui commence dans la marge et se poursuit dans la paperole du folio 30r°, sera transplanté dans l'épisode de l'exécution du septuor chez les Verdurin. Il s'agit à la fois d'un développement audacieux et d'une version primitive de la théorie de l'accent. Du point de vue de la philosophie de l'art en général, il est important de remarquer que la notion d'accent, qui va se situer dans l'épisode du septuor, est développée d'abord dans le contexte de l'épisode du pianola, où il s'agit de la valeur de l'art. L'enjeu de cette notion n'est pas seulement de comprendre l'art de Vinteuil, mais aussi de justifier la vocation artistique du héros.

Dans ce passage, le narrateur souligne la différence foncière, totale et irréductible entre les artistes. Ensuite, il entreprend une analyse profonde et paradoxale de ce qu'il appelle « l'accent unique », propre à chaque créateur.

Mais si aussi vaste que celle qui sépare en effet deux espèces [,] cette différence est plus profonde, parce que nous sentons que c'est une différence de pensée. En entendant Albertine jouer, je savais que c'était du Vinteuil parce que je reconnaissais ses raisonnements, ~~sa spéculation philosophique habituelles, se proéc[des]~~ ses investigations, l'éternelle question qu'il se pose, sa spéculation habituelle, je les reconnaissais comme on reconnaît un monde éclairé mais à travers un verre qui laisserait passer seulement la lumière et non point les formes, comme si transporté dans le monde des anges j'avais été débarrassé des facultés de raisonnement, et pusse mesurer la profondeur d'une pensée qui cependant en langage rationnel était parfaitement intraduisible⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Cahier 55, f° 34^{quater} v° (folio collé au Cahier XI, f° 105v°, Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil où la genèse du septuor », p. 341).

⁶⁵⁰ Cahier 55, f° 36r° (*ibid.*, p. 342).

⁶⁵¹ Cahier 55, f° 30r° (*ibid.*, p. 343-344).

Reconnu par les caractéristiques intellectuelles de la forme musicale, l'« accent » se définit comme une manière de penser propre à un artiste. En l'associant avec la faculté intellectuelle de celui-ci, Proust se démarque de la conception romantique de l'art comme expression du sentiment. La tendance rationaliste de cette pensée sera modérée dans sa version ultérieure, le folio 26r° du Cahier X, que nous avons examiné plus haut en retraçant la genèse du septuor. Le « raisonnement » du compositeur y perdra son statut privilégié. L'idée de l'expression en art y sera renouvelée, au lieu d'être rejetée selon le principe formaliste⁶⁵². Toutefois, même dans le Cahier 55, l'accent de l'artiste est inaccessible par la faculté intellectuelle de l'auditeur, qui ne peut que le ressentir. Repris dans l'épisode du septuor sous une forme différente, ce passage exprime une idée toujours valide dans *La Prisonnière* : l'accent participe à l'inexprimable.

Dans le folio 31v°, se dessinent les deux hypothèses sur la valeur de la musique qui vont structurer l'épisode du pianola dans le texte publié. Le caractère foncièrement inanalysable de l'expérience musicale permet au héros de considérer la musique comme « quelque chose de plus vrai que tous les livres [qu'il avait lus⁶⁵³] ». Est-ce dû à la puissance réelle de la musique qui sait « imiter les courbes de l'âme », ou bien à l'illusion de la profondeur qu'ont les impressions inanalysables ? Par cette nouvelle alternative, l'auteur de la *Recherche* semble passer au-delà de la problématique du Cahier 57. L'art nous ouvre le monde radicalement individuel d'un artiste pour nous mener aux vraies différences dans le monde sensible. Mais ces différences nous donnent-elles accès à la vérité du monde réel ? La question du folio 31v° restant non résolue dans le Cahier 55, la musique semble insuffisante pour fournir une conclusion. Pour résoudre ce problème, Proust introduira un nouvel élément dans le manuscrit de mise au net : le dialogue sur la littérature.

Le dernier ajout du folio 32v° porte sur les « œuvres diverses et pareilles de Vinteuil⁶⁵⁴ ». Inspiré explicitement de César Franck⁶⁵⁵, ce fragment est une source importante du septuor. Proust y met en relief la ressemblance involontaire entre différentes œuvres de Vinteuil, en la comparant à d'autres formes de ressemblance, celle qui est préméditée par l'artiste ou celle qui existe dans l'œuvre.

⁶⁵² Sur cette question, voir le chapitre 5 (« 5.2.3. Régénération de l'esthétique romantique »).

⁶⁵³ Cahier 55, f° 31v° (*ibid.*, p. 344).

⁶⁵⁴ Cahier 55, f° 32v° (*ibid.*, p. 345).

⁶⁵⁵ *Sonate pour violon et piano en la majeur* (1886, FWV 8), *Quintette avec piano en fa mineur* (1878-1879, FWV 7) et *Prélude, fugue et variation pour orgue en si mineur* (1862, op. 18, FWV 30).

Ces trois ajouts tissent un discours esthétique qui se caractérise par la négativité. La musique de Vinteuil exprime une pensée intraduisible (f° 30r°), donne une impression inanalysable (f° 31v°) et révèle des ressemblances non voulues (f° 32v°). Ces idées seront déplacées dans la scène du septuor et trouveront leur synthèse dans la notion d'ineffable. Or, il est troublant de les voir, dans le Cahier 55, à la fin des séances du pianola. En fin de compte, la leçon esthétique de Vinteuil dans les Cahiers 73 et 55 aboutit à une conclusion déconcertante pour l'apprenti romancier : la limite du langage.

4.3.4. Cahiers IX et XI

En ce qui concerne le manuscrit de mise au net, notre intérêt se portera notamment sur les corrections des Cahiers IX et XI, où Proust tâche d'établir un lien solide entre les deux épisodes musicaux que nous étudierons dans cette section, la méditation sur Wagner et les séances de pianola. Le héros au piano et Albertine au pianola forment un véritable diptyque à ce stade de la création.

La méditation sur Wagner et sur l'art du XIX^e siècle occupe les folios 36r° à 44r° du Cahier IX. La partie la plus travaillée de ce passage est l'introduction : Proust supprime tout un paragraphe du folio 36r°, qui était une reproduction plus ou moins fidèle du Cahier 73. Puis, il réécrit deux fois le texte. Dans la première réécriture, dans la marge gauche du folio 36r°, le héros ne joue plus du Wagner, mais la sonate de Vinteuil, dans laquelle il découvre l'étonnante ressemblance avec l'œuvre du maître de Bayreuth⁶⁵⁶. Cette addition est aussi entièrement biffée. La deuxième réécriture s'effectue sur une très longue paperole. C'est là que le héros se fait pianiste (au lieu de jouer du pianola, opéré désormais exclusivement par Albertine), se rappelle son ancien rêve d'écriture lors de ses promenades du côté de Guermantes et, sceptique, s'interroge sur la valeur de la création artistique. D'ailleurs, c'est aussi là que l'on trouve une réflexion esthétique essentielle de Proust : celle sur la « réalité » de l'œuvre d'art et sur la valeur de la création artistique.

La question de la réalité de l'art est reprise à la fin de l'épisode. Le folio 43r° développe une conclusion imprévue dans le Cahier 73. La réflexion du héros parvient à « l'allégresse du

⁶⁵⁶ En examinant ce passage du Cahier IX, Akio Wada trouve un parallélisme entre le rapprochement de Vinteuil et de Bergotte et celui de Bergotte et de Vermeer. Akio Wada, « Proust et la critique wagnérienne », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 67-68.

fabricateur » qu’aurait éprouvée le maître de Bayreuth. La connotation négative du terme laisse le héros dans un doute. L’addition dans la marge gauche du folio 43r° explicite et amplifie ce doute. Cet ajout est vraisemblablement contemporain de celui sur la marge gauche du folio 36r°, puisqu’y apparaît le nom de Vinteuil.

Mais alors autant que <par> ~~la troublante~~ identité que j’avais remarquée tout à l’heure entre √ la phrase de Vinteuil et celle de Wagner, j’étais troublé par cette habilité vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grds artistes l’illusion d’une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d’une réalité plus qu’humaine, en fait produit d’un labour industriel. ~~Je continuais à jouer Tristan Forgeant sur ces phrases~~ Si l’art n’est que cela, il n’est pas plus réel que la vie, et je n’avais pas tant de regrets à avoir. Je continuais à jouer Tristan⁶⁵⁷.

Au stade de la révision du Cahier IX, une ambivalence, entre l’émerveillement et le trouble, s’installe dans l’attitude du héros vis-à-vis de la musique de Wagner. C’est une pareille ambivalence qui est prise en compte dans la structure de l’épisode du pianola du Cahier XI⁶⁵⁸, qui reprend l’alternative des deux hypothèses présentée dans le folio 31v° du Cahier 55. Avec une gravité inhabituelle, l’écrivain déclare qu’il s’agit « de la réalité de l’Art, de la Réalité, de l’Éternité de l’Âme⁶⁵⁹ ». D’une part, il y a la croyance en « une certaine réalité spirituelle » dans l’art, sans laquelle « la vie n’aurait aucun sens⁶⁶⁰ » ; d’autre part, s’y oppose « l’hypothèse matérialiste, celle du néant⁶⁶¹ ». Ce qui était une alternative dans le Cahier 55 ne relève plus d’une question de choix libre, mais de celle d’une résolution. Une note de régie dans la marge gauche du folio 89r° soutient notre argument.

Dire <peut-être> ici à la place que je me demande quel genre de réalité intellectuelle symbolise une belle phrase de Vinteuil – elle en symbolise sûrement une pour me donner cette impression de profondeur et de vérité – et laisser à la fin du livre que cette ~~vérité~~ réalité c’était ce genre de pensées comme la tasse de thé en éveillait⁶⁶².

Cette note témoigne de l’effort permanent du romancier pour garantir le lien entre les épisodes musicaux de *La Prisonnière* et l’affirmation ultime de la vocation dans *Le Temps retrouvé*. La réalité de l’art est nécessaire pour que l’homme puisse surmonter le nihilisme.

⁶⁵⁷ Cahier IX, f° 43r°, mg. gauche (voir *P*, III, p. 667).

⁶⁵⁸ Cahier XI, f° 84r°-111r°.

⁶⁵⁹ Cahier XI, f° 87r° (voir *P*, III, p. 876).

⁶⁶⁰ Cahier XI, f° 88r° (voir *P*, III, p. 876).

⁶⁶¹ Cahier XI, f° 100r° (voir *P*, III, p. 883).

⁶⁶² Cahier XI, f° 89r°, mg. gauche (*P*, III, *notes et variantes*, p. 1780 ; voir aussi *P*, III, 877).

La tâche de l'artiste serait donc d'assumer cette responsabilité, malgré le doute persistant.

La structure des deux hypothèses établie, l'épisode du pianola du Cahier XI subit de grandes modifications que Kazuyoshi Yoshikawa a étudiées : du Cahier 55, la description du septuor est largement déplacée à la soirée Verdurin ; un long dialogue sur la littérature, notamment sur Dostoïevski, est inséré entre les deux hypothèses sur l'art. En conséquence, l'épisode du pianola se transforme en une réflexion sur l'esthétique générale, qui ne se limite plus à la musique. L'histoire de la culture musicale du héros de la *Recherche* débouche sur l'itinéraire de sa vocation littéraire à ce moment génétique et diégétique, comme une rivière aboutit à un fleuve.

4.4. Au-delà de Vinteuil

De nombreuses lettres témoignent de la passion constante de Proust pour la musique pendant les années du septuor (1914-1917). Les derniers quatuors à cordes de Beethoven et la musique de Franck sont son « principal aliment spirituel⁶⁶³ ». Après le théâtrophone de 1911 et le pianola de 1914, Proust organise en 1916 le fameux concert à domicile, en invitant le quatuor Poulet pour jouer le 13^e quatuor de Beethoven et l'unique quatuor à cordes de Franck⁶⁶⁴. Ce dernier a explicitement servi de modèle pour Vinteuil : le rapport entre la sonate et le septuor est calqué sur le rapport entre les œuvres du compositeur réel⁶⁶⁵. Avec Beethoven et Franck, Wagner est constamment mentionné dans la correspondance : pourtant, toutes les évocations concernent plus ou moins les dénigrements injustes envers le musicien allemand et le chauvinisme des critiques français pendant la guerre⁶⁶⁶. Néanmoins, Proust n'hésite pas à avouer même en 1921 qu'il « admire beaucoup Wagner⁶⁶⁷ ».

Le rapport entre Beethoven et Vinteuil exige une étude minutieuse⁶⁶⁸. Si la présence du grand compositeur dans le septuor est indéniable, il est impossible d'y trouver une influence directe ou une allusion vérifiable. La description de l'œuvre ne se réduit pas aux sources. Parallèlement, les réflexions de l'écrivain sur le compositeur ou sur la musique en général ne peuvent pas être résumées dans la genèse du personnage. De plus, si Proust a voué une dévotion exceptionnelle à Beethoven de 1913 à sa mort en 1922, sa pensée sur le musicien ne reste pas la même tout au long de cette période.

Pour commencer, Proust est moins indulgent pour la légèreté de la musique facile. Sa critique de Saint-Saëns et de Richard Strauss en 1915 montre une sévérité que n'avaient pas

⁶⁶³ Lettre à Madame Albert Hecht, vers le 7 mars 1916 (*Corr. XV*, p. 61).

⁶⁶⁴ Lettre à Raymond Pétain, peu après le 14 avril 1916 (*Corr. XV*, p. 77-79).

⁶⁶⁵ Cahier 55, f^o 32v^o que nous avons étudié plus haut. Dans une lettre de 1916, Proust glisse que « Vinteuil symbolise le grand musicien genre Franck ». Lettre à Madame de Madrazo, le 17 février 1916 (*Corr. XV*, p. 57).

⁶⁶⁶ Lettre à Lucien Daudet, le 16 novembre 1914 ou peu après (*Corr. XIII*, p. 333) ; lettre à Joseph Reinach, le 22 novembre 1914 (*ibid.*, p. 351) ; lettre à Lucien Daudet, peu après le 3 juin 1915 (*Corr. XIV*, p. 147) ; lettre à Walter Berry, peu après le 21 juillet 1917 (*Corr. XVI*, p. 189). Voir aussi Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 348-349.

⁶⁶⁷ « À propos de Baudelaire », *CSB*, p. 623.

⁶⁶⁸ Sur le rapport entre Beethoven et le septuor de Vinteuil, voir Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 131-137 et Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 327-334, ainsi que le chapitre 6 de la présente thèse (« 6.3.1. Penser la forme »). Sur la relation esthétique en général entre Proust et Beethoven, voir Angelika Corbineau-Hoffmann, « Modell(-)Musik oder : Die Fügungen des Fragmentarischen. Über Proust und Beethoven », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012, p. 61-86 ; Joseph Acquisto, *Proust, Music and Meaning. Theories and Practices of Listening in the Recherche*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 128-156 ; Luc Fraise, « L'esthétique beethovénienne de Proust », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 197-214.

ses lettres sur Massenet et sur Chabrier en 1912.

Si M. Saint-Saëns se sent tant d'éloignement pour Strauss, il semble, pourtant, qu'il se rapproche de lui par une certaine impuissance ou paresse à contrôler les sources de l'inspiration mélodique (et seulement par là). M. Strauss aurait dû « refuser » telles réminiscences de la *Dame Blanche*, dans *Salomé* ; du *Petit Duc*, dans la *Légende de Joseph*. Mais le reproche peut-il lui en être fait par l'excellent écrivain musical qui a construit sa plus majestueuse symphonie sur un air de la *Mascotte*⁶⁶⁹ ?

La complémentarité du charme et de la nécessité qui composait la sonate de Vinteuil ne semble plus valable pour Proust en 1915. Dans une lettre à Reynaldo Hahn, il esquisse une esthétique qui évoque l'exigence flaubertienne, uniquement basée sur la nécessité.

Dans vos valse est atteint[e] l'absolue coïncidence (au sens géométrique du mot) où l'expression est tellement débarrassée de tout ce qui n'est pas ce qu'elle veut exprimer qu'il n'y a plus qu'une seule chose, art ou vie je ne sais pas, et non pas deux⁶⁷⁰.

L'œuvre que Proust ose comparer aux quatuors de Beethoven d'un ton si exalté est *Le Ruban dénoué* (1915), recueil de douze valse pour deux pianos que son ami a composé aux armées⁶⁷¹. Il est difficile de préciser quel élément de l'œuvre a pu tirer un tel enthousiasme de la part de Proust : un style débarrassé de la frivolité opératique, la forme dense et compacte de chaque pièce, l'écriture modale qui évoque Fauré⁶⁷², l'épaisseur harmonique d'un Franck produit par deux pianos, ou encore la réminiscence éminemment proustienne du thème initial dans la dixième valse (« Les Baisers ») ? A-t-il voulu consoler son ami au front par ces compliments ? Selon Proust, c'est l'unité de la vie et l'art qui rend nécessaire tout ce que l'artiste exprime dans une œuvre. De plus, cette nécessité expressive, qui est intimement liée au moi profond du créateur, suffit à éclairer la qualité inexprimable

⁶⁶⁹ Lettre à Paul Souday, le 11 avril 1915 (*Corr. XIV*, p. 99).

⁶⁷⁰ Lettre à Reynaldo Hahn, vers le 12 ou le 13 novembre 1915 (*ibid.*, p. 289). Sur l'enthousiasme de Proust pour *Le Ruban dénoué*, voir aussi la lettre à Madame de Madrazo, le 6 février 1916 (*Corr. XV*, p. 49) : « Je pense que vous avez entendu *les sublimes valse de Reynaldo*, le point le plus haut selon moi où son art ait jamais atteint et qui m'ont causé avec certains quatuors de Beethoven, les impressions les plus extraordinaires que j'ai ressenties en musique. »

⁶⁷¹ Sur la genèse du *Ruban dénoué* et une analyse générale des œuvres de Hahn dans les années de la guerre, voir Stéphane Etcharry, « Hahn et la Grande Guerre », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, p. 178-186. Etcharry remarque notamment la « coloration modale typique de la musique française du tournant du siècle » qui permet au compositeur de créer « un climat sans aucune tension palpable d'où se dégage une véritable poésie de l'apaisement ».

⁶⁷² *Ibid.*, p. 186.

d'un chef-d'œuvre⁶⁷³.

L'idée de l'expression inéluctable du moi profond est aussi proustienne que beethovénienne. « Un rendez-vous urgent, capital, avec moi-même⁶⁷⁴ », écrit Proust dans *Le Temps retrouvé*. Proust s'éloigne-t-il de l'idée hanslickienne de la musique absolue pour renouer la création artistique avec la vie intérieure de l'artiste ? Toutefois, cette exigence absolue de s'exprimer est loin de l'invention arbitraire. Dans une lettre de 1916, Proust associe cette idée au dernier quatuor de Beethoven.

Je crois que la Beauté, ou plutôt les beautés, comme les vérités de la Science, ne se fabriquent pas, mais se *découvrent*. Elles vous appellent, on les pressent, il faut souvent longtemps pour les tirer du fond obscur de son cœur. Les beautés du livre de M. Ghéon sont-elles de celles-là ? Je ne le crois pas, mais je n'affirme rien. [...] Et je sais bien que Beethoven a fait aussi sa *devinette* dans le XVI^e quatuor⁶⁷⁵.

Le romancier évoque l'épigraphe du mouvement final où le compositeur présente le thème principal sous la forme de questions et réponses : « La résolution difficilement prise. Le faut-il ? Il le faut ! Il le faut⁶⁷⁶ ! ». Cette « devinette » s'oppose donc à « l'allégresse du fabricant » qu'aurait éprouvée Wagner selon le Cahier IX, qui est contemporain de cette lettre. La beauté artistique rejoint de nouveau la vérité. Pourtant, Proust écrit qu'elle se découvre *comme* les vérités, qui ne sont pas métaphysiques comme dans le Cahier 57 mais scientifiques. Là, la nécessité de s'exprimer s'unit à la nécessité interne dans le déroulement formel de la musique. Proust développe encore cette idée dans une lettre de 1917.

Cher ami je ne vous ai que trop parlé de moi, je veux seulement vous dire ceci parce que c'est une question de doctrine, si je suis un peu injuste pour Péguy c'est surtout parce que dire trois fois à peu près une chose me semble n'avoir aucun rapport avec la dire une fois telle qu'elle est. La vérité, même littéraire, n'est pas le fruit du hasard, et

⁶⁷³ « Je voudrais vous copier le commentaire qu'on donne de l'*andante* du VII^e quatuor. Cela pourrait être un commentaire de votre dernière valse. Mais même écrit par vous, tout commentaire étant en *mots* c'est-à-dire en *idées générales*, laisserait passer cette particularité intime, inexprimable, qui fait que les choses sont pour nous ce qu'elles ne sont pour personne au monde par exemple quand nous sommes ivres (ivres de vin, ou de chagrin, ou de promenade etc.) et que votre musique va chercher au fond insondable de l'être de Reynaldo et nous rapporte, alors que Reynaldo lui-même en parlant ne pourrait nous le rendre = Génie » (Lettre à Reynaldo Hahn, vers le 12 ou le 13 novembre 1915, *Corr. XIV*, p. 290). Voir le chapitre 5 pour une lecture détaillée de ce paragraphe (« 5.2. Expression ou le sens de la musique »).

⁶⁷⁴ *TR*, IV, p. 564.

⁶⁷⁵ Lettre à Gaston Gallimard, peu après le 11 juillet 1916 (*Corr. XIX*, p. 736-737).

⁶⁷⁶ En langue originale : « Der schwer gefasste Entschluss : Muss es sein ? Es muss sein ! Es muss sein ! » Nattiez voit dans le *Seizième quatuor* un modèle du septuor. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 133-136. Cette « devinette » de Beethoven est l'objet d'une allusion dans *Sodome et Gomorrhe*. Voir le chapitre 6 (« 6.1.1. Métaphore spatiale et causalité imaginaire »).

on pourrait s'asseoir devant son piano pendant cinquante ans et essayer toutes les combinaisons de notes, sans trouver telle divine phrase de tel grand musicien. Je crois que la vérité (littéraire) se découvre à chaque fois, comme une *loi* physique. On la trouve ou on ne la trouve pas. Les bavardages autour de la parole nécessaire, et du rapport *unique* entre deux faits psychologiques, sont comme s'ils n'existaient pas⁶⁷⁷.

Trois ans plus tard, la « divine phrase de tel grand musicien » est attribuée à la fois à Wagner et à Beethoven. La même référence à Péguy montre que Proust reprend sa lettre pour la préface de *Tendres stocks* de Paul Morand. Le choix des exemples n'est pas indifférent à nos yeux. Par l'air de Sigmund du premier acte de *La Walkyrie* et le thème principal du dernier mouvement du 15^e Quatuor, Proust entend une unité mélodique longue et continue, qui donnerait l'impression moins fabriquée et plus difficile à analyser.

Le seul reproche que je serais tenté d'adresser à Morand, c'est qu'il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. À 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images. Mettez devant un piano pendant six mois quelqu'un qui ne connaît ni Wagner, ni Beethoven et laissez-le essayer sur les touches toutes les combinaisons de notes que le hasard lui fournira, jamais de ce tapotage ne naîtront le thème du Printemps de la *Walkyrie*, ou la phrase prémendelsonienne [sic.] (ou plutôt infiniment surmendelsonienne) du XV^e quatuor. C'est le reproche qu'on pouvait faire à Péguy pendant qu'il vivait, d'essayer dix manières de dire une chose, alors qu'il n'y en a qu'une⁶⁷⁸.

On peut ainsi résumer les pensées de Proust développées entre 1914 et 1917 sous l'influence beethovénienne. L'écrivain imagine l'unisson parfait de la faculté créatrice avec le moi profond, sinon la « patrie perdue » de l'artiste, qui est à l'origine de l'exigence inéluctable de s'exprimer. Or, c'est une exigence de la précision absolue, parce que l'artiste, pour qu'il exprime ce qu'il a à exprimer, ne doit exprimer rien que le nécessaire. Cette précision ne peut être atteinte que par une fabrication habile, mais elle est obtenue d'une manière intuitive, à l'instar d'une découverte scientifique. La nécessité formelle de 1913 et la nécessité expressive de 1915 ne sont pas séparées pour Proust. L'art combine en lui l'exploration de soi et la recherche de la nécessité. C'est ainsi que l'artiste crée une beauté inanalysable et aborde l'inexprimable.

⁶⁷⁷ Lettre à Léon Daudet, premiers jours de mars 1917 (*Corr.* XVI, p. 65).

⁶⁷⁸ « [Préface] », *CSB*, p. 616.

À partir de l'année 1918, la réflexion sur Beethoven prend une orientation différente. Une lettre à Montesquiou en peut être l'amorce : Proust y souligne l'intensité débordante du 15^e Quatuor.

J'avais pensé non à [c]es danses qui interrompent la *Marche funèbre* de Chopin, mais à celles qui sont dans la *Symphonie* de Beethoven le rythme même de la marche funèbre. Je ne croyais donc pas rabaisser le « Genre » de la pièce mais l'exalter. Sully-Prudhomme n'est pas seul à penser qu'Harmonie et Agonie voisinent bien. Et ce que je connais de plus beau en musique l'enivrant final du XV^e *quatuor* est le délire d'un convalescent qui mourut d'ailleurs peu après⁶⁷⁹.

L'art de Beethoven se caractérise par l'expressivité exaspérante de celui qui affronte la mort. Dans une lettre de 1920, rédigée pour répondre à une enquête sur l'art de la revue *L'Opinion*, Proust développe l'idée que Beethoven ne rencontre pas la compréhension du public. Les auditeurs ordinaires le trouvent « incoutable » : tel est le prix de la sincérité beethovénienne.

Je ne suis pas, en principe, très partisan de l'Art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui. (Naturellement ce n'est pas absolu ; mais excès pour excès, je préfère les exigences de l'*Or du Rhin* qu'on venait entendre sans prendre le temps de dîner, à la condescendance des musiciens qui craignent, si un morceau dure plus de cinq minutes, de fatiguer un auditeur dont les forces, au contraire, sont décuplées par la beauté qu'on lui offre [...] et qui trouvent incoutables les derniers quatuors de Beethoven⁶⁸⁰.)

Pour Beethoven, l'exigence de l'artiste envers soi-même suppose la même exigence envers le public. On retrouve cette même idée dans l'essai critique de 1921, « À propos de Baudelaire ».

Je suppose surtout que le vers de Baudelaire était tellement fort, tellement vigoureux, tellement beau, que le poète passait la mesure sans le savoir. Il écrivait sur ces malheureuses petites vieilles les vers les plus vigoureux que la langue française ait connus, sans songer plus à adoucir sa parole, pour ne pas flageller les mourantes, que Beethoven dans sa surdité ne comprenait, en écrivant la *Symphonie avec chœurs*, que les notes n'en sont pas toujours écrites pour des gosiers humains, audible à des oreilles humaines, que cela aura toujours l'air d'être chanté faux. L'étrangeté qui fait pour moi

⁶⁷⁹ Lettre à Robert de Montesquiou, vers le 13 février 1918 (*Corr. XVII*, p. 109).

⁶⁸⁰ Lettre à Jean-Louis Vaudoyer, premiers jours de février 1920 (*Corr. XIX*, p. 107-108 ; « Une tribune française au Louvre ? », *CSB*, p. 601).

le charme enivrant de ses derniers quatuors, les rend à certaines personnes qui en chérissent pourtant le divin mystère, inécoutables, sans qu'elles grincent des dents, autrement que transposés au piano⁶⁸¹.

Musicien en désaccord avec son public, Beethoven s'inscrit dans la perspective historique. Le compositeur est ainsi associé à la réflexion sur le classique dans les dernières années de la vie de Proust. Comme de nombreuses études l'ont montré⁶⁸², Proust s'efforce de redéfinir cette notion, tout en se démarquant du néoclassicisme contemporain d'un Cocteau⁶⁸³. Il ne présente pas comme ce dernier une ligne de conduite particulière pour l'art classique. La méthode de Proust est d'expliquer le dynamisme de l'histoire de l'art. Une interview écrite, « Classicisme et romantisme », publiée au début de l'année 1921, résume la notion proustienne du classique, qui peut être parfaitement appliquée à Beethoven.

Ces grands novateurs sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue. Les imitateurs des classiques, dans leurs plus beaux moments, ne nous procurent qu'un plaisir d'érudition et de goût qui n'a pas grande valeur. Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout, on ne peut en douter. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner⁶⁸⁴.

Cependant, les manifestations les plus élaborées de la pensée musicale de Proust au sujet de Beethoven sont les épisodes musicaux tardivement ajoutés dans le roman. Pour finir ce chapitre, nous examinerons brièvement trois éléments d'addition qui complètent le paysage musical de la *Recherche*, dont nous allons tracer une vue d'ensemble dans la partie suivante.

- La sonate de Vinteuil jouée par Odette Swann en présence du héros, dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : cette « scène de la transmission⁶⁸⁵ », qui

⁶⁸¹ « À propos de Baudelaire », *CSB*, p. 625-626.

⁶⁸² Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », *La Nouvelle Revue française*, n° 77, 1^{er} février 1920 (Jacques Rivière, *Études*, Gallimard, 1999, p. 586-592) ; Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 23-32 ; Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Honoré Champion, 2006, p. 15-25 (chapitre I, « La discrète résistance à l'esprit classique ») ; Nell de Hullu-van Doeselaar, *Marcel Proust. La Rosace de Rivebelle*, Honoré Champion, 2018, p. 73-79 (3.2. « Le classicisme moderne de la Recherche »).

⁶⁸³ Voir Lettre à Jean Cocteau, peu avant le 19 juin 1919 (*Corr. XVIII*, p. 267-268). « Il y a des époques (après « le Temple qui fut ! » Quelle niaiserie dans la préciosité) où il est nécessaire de préférer le pair, mais cela n'empêche pas (et je ne suis pourtant pas un admirateur de Verlaine) qu'à d'autres époques il devient nécessaire de préférer l'impair. Personnellement je préfère le pair. » En commentant *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau, Proust souligne l'historicité du principe classique.

⁶⁸⁴ Lettre à Émile Henriot, le 2 décembre 1920 (*Corr. XIX*, p. 643 ; « Classicisme et romantisme », *CSB*, p. 617).

⁶⁸⁵ L'expression est de Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 115-117.

n'apparaît pas dans les placards Grasset de 1913, se trouve dans une forme presque identique au texte définitif dans les épreuves Gallimard établies en 1918. Les propos sur les quatuors de Beethoven dans ce passage peuvent servir de conclusion à l'ensemble des textes que nous avons examinés jusqu'ici⁶⁸⁶.

- Deux épisodes illustrent le talent musical de Charlus, ajoutés aux dactylographies de *Sodome et Gomorrhe* (1921) : dans le premier épisode, le baron accompagne au piano la *Première sonate pour violon et piano* de Fauré, jouée par Morel⁶⁸⁷. Dans le deuxième, il lui donne des conseils sur l'interprétation de Beethoven⁶⁸⁸. Proust explore d'abord la relation possible entre l'inversion sexuelle du personnage et son don artistique, non seulement dans le discours du narrateur, mais aussi dans un dialogue sur Chopin. Son propos sur le 15^e Quatuor à cordes de Beethoven reprend les pensées développées dans les écrits de Proust entre 1918 et 1920 : cette œuvre qui fait « mal aux oreilles » pour les gens découle d'un « délire sacré » et on peut qualifier sa « sublime phrase » inimitable comme éminemment « surmendelssohnienne ». Toutefois, nous ne pouvons pas affirmer que Charlus représente fidèlement l'esthétique de l'auteur, étant un artiste raté ou un contre-modèle, qui prend le relais de Swann : l'ambiguïté du talent artistique de Charlus, que nous avons évoquée au début de ce chapitre, sera étudiée plus loin.

- Le personnage de Morel se développe à grand pas à partir de 1920 : c'est dans les épreuves corrigées du *Côté de Guermantes* que le violoniste obtient le nom actuel et devient le fils du valet de chambre de l'oncle Adolphe. Dans les cahiers d'additions (Cahier 61, 75, 69, 62 et 59), il devient un véritable personnage romanesque qui sert de « liaison entre Sodome et Gomorrhe⁶⁸⁹ », et un musicien de la nouvelle génération, qui transmettra le septuor de Vinteuil au héros. Dans un passage du Cahier 75 écrit en été ou automne 1920, Morel est enfin considéré comme artiste doté d'une véritable supériorité.

⁶⁸⁶ « Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre » (*JFF*, I, p. 522). Voir le chapitre 7 (« 7.2.2. Construction de l'histoire ») pour notre interprétation complète de cet épisode.

⁶⁸⁷ *SG*, III, p. 343-344.

⁶⁸⁸ *SG*, III, p. 397-399.

⁶⁸⁹ « À propos de Baudelaire », *CSB*, p. 633.

Et il était tout prêt à « passer sa colère » sinon sur la jeune fille (ce qui ne tarderait pas à venir) mais qu'il redoutait encore un peu, [)] du moins sur le Baron. C' Sa virtuosité professionnelle au moment de jouer des œuvres de Vinteuil l'empêcha seule de manifester sa mauvaise humeur. Il jouait dans la perfection et oubliait tout le reste pendant qu'il jouait⁶⁹⁰.

L'intérêt de ces divers développements romanesques dans les années 1918-1921 n'est pas uniquement théorique. Nous remarquons que tous ces éléments ajoutés ont pour but de lier les personnages : la sonate de Vinteuil est transmise de Swann au héros ; Charlus et Morel sont liés en tant que représentant deux générations d'artistes, celle de Swann et celle du héros ; ce dernier entendant le vrai chef-d'œuvre de Vinteuil par l'interprétation de Morel. À ces dernières années de la genèse du roman, Proust tisse ainsi un réseau de relations esthétiques qui s'inscrit dans l'histoire et qui place la musique au carrefour de la vie et de l'apprentissage artistique de son héros. *La Recherche* est aussi un roman de la vie musicale d'une époque.

⁶⁹⁰ Cahier 75, f° 4r° (Francine Goujon, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, t. II, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 138).

TROISIÈME PARTIE

L'esthétique musicale d'*À la recherche du temps perdu*

Chapitre 5. Fondements philosophiques

Nous avons examiné jusqu'ici divers courants philosophiques et artistiques qui se sont introduits dans le roman proustien au fur à mesure de son élaboration. À propos de ce processus, il nous faut souligner qu'il n'était ni linéaire ni téléologique. La pensée de Proust n'évoluait pas unilatéralement vers une forme déterminée de modernisme musical. Elle ne suivait pas non plus naïvement les caprices de la mode, où une tendance ancienne est sans cesse remplacée par une nouvelle. Comme Luc Fraisse l'a remarqué, l'attitude de Proust vis-à-vis des questions philosophiques était profondément éclectique⁶⁹¹. Nous verrons que, dans le domaine de la musique aussi, différentes positions esthétiques s'entrecroisent pour constituer la complexité du texte. L'objet du présent chapitre est d'éclairer cette complexité, les consonances et les dissonances qui remplissent l'univers musical de la *Recherche*.

Au cours de l'étude génétique de la partie précédente, nous avons souvent recouru aux sources théoriques qui auraient influencé le romancier. Toutefois, ce choix méthodologique ne peut être justifié que pour autant qu'il s'agit d'une approche historique. L'étude des sources a tendance à se résumer à quelques noms d'auteurs. En ce qui concerne la musique, celui qui a longtemps dominé la critique proustienne est Schopenhauer. Ainsi, Henry et Nattiez voyaient dans le roman une application fidèle du système du philosophe, alors que Leriche a interprété la genèse de la *Recherche* comme l'adoption soudaine puis l'abandon progressive de celui-ci. Plus récemment, Joseph Acquisto a supposé que Schopenhauer était « le point de départ de Proust, [...] qu'il complique et nuance (tout) au long de l'écriture de la *Recherche*⁶⁹² ». Luc Fraisse remarque une disconvenance sous-jacente entre les deux auteurs qui finit par une rupture effectuée dans l'épisode du septuor⁶⁹³. Or, dès qu'il s'agit d'une étude synchronique, comme nous l'envisageons maintenant, le rapprochement du monde romanesque avec le système original d'un philosophe se révèle insuffisant pour deux raisons. D'une part, Proust n'a jamais adopté la totalité du système esthétique de Schopenhauer tel qu'il est présenté dans la troisième partie du *Monde comme Volonté et comme Représentation* ;

⁶⁹¹ Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 60-69.

⁶⁹² Joseph Acquisto, *Proust, Music, and Meaning: Theories and Practices of Listening in the Recherche*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 13.

⁶⁹³ « Le cheminement de la vocation, quoique donnant accès à l'universalité, est beaucoup trop personnel et individuel pour que le héros puisse être conçu comme une quelconque objectivation de la Volonté » (Introduction à *La Prisonnière*, édition critique par Luc Fraisse, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 134-141).

d'autre part, celui-ci n'explique en aucun cas un épisode musical de la *Recherche* d'une manière exhaustive.

Notre étude sera dorénavant moins historique qu'analytique. Pour un examen aussi systématique que possible d'un corpus hétéroclite, nous recourrons largement aux débats contemporains sur l'esthétique musicale qui dépassent le cadre national français. En effet, la philosophie de la musique qui s'est développée depuis les années 1980 dans le monde anglo-américain nous offrira une synthèse efficace pour cartographier les différents courants d'esthétique qui ont émergé au long de l'histoire de la philosophie européenne⁶⁹⁴. Cette orientation se justifie, à notre avis, d'autant plus qu'il s'agit de Proust, dont l'éclectisme foncier ne nous permet pas de l'assimiler à un quelconque courant de son époque qui s'est imposé dans le champ musical après le déclin du wagnérisme fin de siècle. Aucun courant, ni l'impressionnisme debussyste, ni le formalisme hanslickien, ni le néoclassicisme français, ni l'avant-garde atonale n'ont acquis l'adhésion totale de l'écrivain. Au contraire, le roman proustien constitue un dialogisme des pensées esthétiques, dans lequel la position de chaque personnage ne se réduit pas complètement à une illustration ou un rejet de la pensée de l'auteur lui-même. D'où la nécessité de cette cartographie, qui nous permettra d'analyser les fondements esthétiques des épisodes musicaux du roman avec une rigueur théorique.

Dans le présent chapitre, nous aborderons quelques questions fondamentales de la philosophie de la musique que l'on peut soulever à partir de la *Recherche*, en les classant en trois catégories. La première section concerne l'ontologie de l'œuvre musicale. Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Est-elle un objet réel qui existe dans ce monde, ou ailleurs ? Est-elle une création pure de l'artiste, ou quelque chose qui existe déjà et qu'il ne fait que découvrir ? Comment peut-on identifier une œuvre, reconnaître son individualité ? Quel est son rapport avec la partition, qui la détermine, et avec l'exécution, qui la réalise ?

⁶⁹⁴ Francis Wolff, dans son ouvrage monumental sur l'esthétique musicale, se réfère largement aux philosophes anglophones pour définir l'émotion dans le domaine musical que, selon lui, « la tradition française, volontiers formaliste, a longtemps ignorée ». Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2019[2015], p. 319. Le travail synthétique de Sandrine Darsel a offert pour la première fois au monde francophone une introduction efficace aux problématiques et à la méthodologie de la philosophie analytique de la musique. Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, Presses universitaires de Rennes, 2009. Depuis lors, plusieurs ouvrages qui ont marqué le développement de la tradition analytique ont été traduits en français dans les années 2010, parmi lesquels Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique*, traduction de Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015, auquel nous devons beaucoup dans les pages qui suivent. Pour un exemple remarquable d'un dialogue plus récent entre la musicologie française et la philosophie de la musique anglo-américaine, voir Pierre-Henry Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard (dir.), *La valeur de l'émotion musicale*, Presses universitaires de Rennes, 2017. Dans le domaine de la critique littéraire, Gérard Genette a entrepris une recherche pionnière sur l'ontologie de l'œuvre d'art à travers maintes références sur la tradition analytique. Gérard Genette, *L'Œuvre d'art*, Paris, Le Seuil, 2010.

Ensuite, nous examinerons les questions concernant le sens de la musique. La musique est-elle l'expression de l'émotion ? Si tel est le cas, la fonction expressive lui est-elle essentielle ? Comment peut-elle représenter quelque chose, par exemple, les objets de la nature ? Sinon, la musique est-elle une construction purement formelle ? Comment une forme pure possède-t-elle le pouvoir de bouleverser notre cœur et de renouveler notre vie ? Ne doit-on pas admettre au moins qu'elle exprime quelque chose ?

Enfin, notre réflexion portera sur l'expérience de l'auditeur. Quelles sont les caractéristiques de la perception musicale ? Que signifie comprendre une œuvre, et comment peut-on y arriver ? Quelle est la fonction de la mémoire dans le processus de compréhension ? D'où vient le plaisir de la musique et quelle est sa valeur ? Faut-il exclure la subjectivité de l'auditeur pour une véritable compréhension de l'œuvre ? Comment, pour finir, une expérience musicale profonde peut-elle être une invitation pour l'auditeur à créer à son tour ?

Notre propos n'est évidemment pas de prétendre que Proust possède un système unique et cohérent qui pourrait répondre aux dix-sept questions que nous venons de poser. Néanmoins, nous tâcherons de montrer qu'il est possible d'aborder chaque question à partir du texte de la *Recherche*. Cette envergure, cette richesse du questionnement concernant la musique sont, à notre connaissance, sans précédent dans l'histoire de la littérature française. Cela justifiera, espérons-nous, notre essai de systématisation de l'esthétique musicale du roman proustien.

5.1. Ontologie de l'œuvre musicale

Ce titre peut être mis en question. N'est-il pas anachronique de réclamer une ontologie de l'œuvre musicale chez Proust ? Les grands philosophes de la musique du XIX^e siècle, Schopenhauer, Wagner, Hanslick et Nietzsche, se demandaient non pas « qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », mais « qu'est-ce que la musique ? ». Les musicologues français au tournant du XX^e siècle (Lionel Dauriac, Jules Combarieu et Charles Lalo) ont voulu établir l'esthétique sur la base d'une nouvelle science positiviste, la psychologie⁶⁹⁵. L'ontologie proprement dite de l'œuvre musicale voit le jour seulement après la disparition de Proust. C'est en 1928, soit un an après la parution du *Temps retrouvé*, que son pionnier en France, Boris de Schlöezer, s'efforce de réconcilier l'origine spirituelle et l'existence objective de l'œuvre musicale dans une série d'essais intitulée « À la recherche de la réalité musicale », publiée dans *La Revue musicale*⁶⁹⁶. Au cours des années 1930, le philosophe polonais Roman Ingarden développe sa version, devenue fondamentale, de l'ontologie de l'œuvre d'art à partir d'une approche phénoménologique⁶⁹⁷. Sa pensée trouve un premier écho en France chez Sartre. Ce dernier écrit sur la Septième Symphonie de Beethoven dans *L'Imaginaire*, qu'elle est « hors du réel, hors de l'existence⁶⁹⁸ ». Cependant, son affirmation semble éloignée de la pensée de Proust. Est-il encore possible et légitime de reconstituer une ontologie de l'œuvre musicale chez l'auteur de la *Recherche* ?

Nous avons cependant trois raisons pour voir chez Proust un précurseur de cette problématique. D'abord, il y a des auteurs qui se sont inspirés de lui. La référence à Proust est manifeste dans le titre du texte de Schlöezer « À la recherche de la réalité musicale », où il fait

⁶⁹⁵ Éric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 391-447. Une enquête historique approfondie se trouve dans Hervé Lacombe, « Conditions d'émergence et premières formes d'organisation de la musicologie française (1900-1914) », *Revue de musicologie*, t. 103, n° 2, 2017, p. 25-70. Les trois ouvrages les plus importants de cette tendance sont Lionel Dauriac, *Essai sur l'esprit musical*, Paris, Félix Alcan, 1904 ; Jules Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1907 et Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1908.

⁶⁹⁶ *La Revue musicale*, 1928. Ces essais sont repris dans Boris Schlöezer, *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schlöezer à La NRF et à La Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 61-82. Une élaboration plus complète de sa thèse se trouve dans Boris de Schlöezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Presses universitaires de Rennes, 2009[1947], p. 13-42.

⁶⁹⁷ Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, traduction de Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989.

⁶⁹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986[1936], p. 371 ; Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994, p. 38-41. Parmi d'autres contributions dans les années 1930 à l'ontologie non seulement de la musique mais de l'art en général, il faut citer *Le problème de l'être spirituel* (1933) de Nikolai Hartmann, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) de Walter Benjamin et *L'Origine de l'œuvre d'art* (1935) de Martin Heidegger.

une analyse de l'épisode de la sonate de Vinteuil que nous considérons comme fondamentale. Tout en avouant que sa propre pensée est « tout à fait dans la ligne de la pensée proustienne », Schløezer résume ainsi le statut ontologique de la petite phrase.

Certes, Proust insiste longuement en maints endroits sur les associations sentimentales toutes personnelles à Swann qu'évoque en celui-ci aux diverses périodes de sa vie la « petite phrase » de Vinteuil, mais la réalité objective de cette phrase est mise en même temps en valeur avec une netteté qui ne laisse place à aucune équivoque⁶⁹⁹.

Quand Sartre écrit qu'« il ne faut pas se figurer ([...] comme tant de platoniciens) qu'elle existe dans un autre monde, dans un ciel intelligible⁷⁰⁰ », nous pouvons sans difficulté compter parmi ces « platoniciens » Proust et Schløezer : ce dernier parle en effet dans le même texte des « fondements platoniciens » de ses recherches.

Ensuite, la position philosophique et artistique de Proust exigeait qu'il réfléchissât lui-même à ce qu'on appellera plus tard l'ontologie de l'œuvre. Nous verrons que, même après s'être éloigné de la métaphysique schopenhauerienne, il a toujours défendu le caractère transcendant de la musique. En même temps, il voulait, notamment dans *La Prisonnière*, que l'art soit quelque chose de réel, qui existe réellement. Cependant, si la musique n'exprime plus les vérités d'ordre métaphysique comme le croyait Schopenhauer, comment peut-elle réclamer un statut transcendant, comment peut-elle être quelque chose qui existe réellement ? Toutes ces réflexions nécessitent une synthèse théorique autour de la notion d'œuvre et une compréhension de son mode d'existence.

La troisième raison est d'ordre génétique. Lorsque Proust introduit la sonate de Vinteuil, il parle d'« œuvre musicale⁷⁰¹ ». C'est dans le Cahier 15 de 1911 qu'il adopte cette expression qui remplace le « morceau » du Cahier 69. Les récents travaux numériques sur la presse musicale montrent que l'emploi de l'expression « œuvre musicale » augmente remarquablement dans les années 1920⁷⁰², surtout avec l'entrée en scène de Boris de

⁶⁹⁹ Boris de Schløezer, « À la recherche de la réalité musicale », *Comprendre la musique*, édition de Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 75. Sur le contexte de cet article, voir Michel Duchesneau, « Lorsque le vent souffle de Balbac à Blankenberge : le "cas Proust" à *La Revue musicale* (1920-1928) », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 140-144.

⁷⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 371.

⁷⁰¹ « L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon » (CS, I, p. 205).

⁷⁰² La banque de données du Laboratoire Musique, Histoire et Société de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), située à l'université de Montréal et rassemblant notamment 6 024 articles de presse musicale française de 1900 à 1950, offre seulement deux exemples de l'emploi de

Schlœzer⁷⁰³. Dans le contexte du Cahier 15, le choix de l'expression n'est pas anodin : il s'agit de représenter l'œuvre elle-même à travers l'expérience de l'auditeur. Auparavant, Swann écoutait *de la* musique ; maintenant il écoute une œuvre musicale qu'il ne connaît pas : la problématique ontologique germe déjà dans cette modification. Pourquoi l'auteur envisage-t-il une œuvre, alors que « de la musique » avec un article partitif suffirait pour montrer la fonction affective de la musique ? Proust répondra à cette question avec une première version de l'ontologie de l'œuvre musicale présentée dans « Un amour de Swann ».

5.1.1. Platonisme musical dans « Un amour de Swann »

Il n'est pas inutile de nous attarder sur un passage dans les brouillons. Dans le Cahier 69, lors de l'audition de la sonate chez les Verdurin, Swann professe au personnage qui deviendra Odette une leçon d'esthétique quelque peu inopportune. Selon lui, la phrase musicale est différente d'un être humain, parce qu'elle n'a pas ce corps qui constitue l'imperméabilité de celui-ci. À cet égard, la partie sensible ou matérielle de la musique n'est qu'une illusion.

Mais la petite phrase musicale, le désir que chacune de ses notes éveille, la note suivante le satisfait, elle a l'air d'être du son, elle n'est en réalité que du sentiment et de la pensée. Justement elle est belle dans la mesure où elle a imbibé le son, la matière de sentiment et d'esprit, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus un seul atome du son qui ne soit esprit, comme une actrice est une grande actrice dans la mesure où il n'y a plus un geste d'elle, une ligne de son corps, qui ne soit rempli du sentiment qu'elle veut lui donner. D'ailleurs chacun sait cela puisqu'on trouve du génie à bien jouer d'un instrument. C'est qu'on sait bien que s'il s'agit de son matériel en apparence il s'agit de toute autre chose en réalité⁷⁰⁴.

On peut appeler cette attitude « mentaliste ». Selon la synthèse de la philosophe Sandrine Darsel, le mentalisme est une conception de l'œuvre musicale définie comme « objet idéal existant dans l'esprit de l'artiste qui l'a composée. Une œuvre musicale n'est donc pas la combinaison particulière de sons que nous entendons : elle n'est pas une entité

l'expression « œuvre musicale » entre 1900 et 1914. Il s'agit d'un portrait de Mikhaïl Glinka (1804-1857) par Camille Bellaigue (*Le Temps*, 28 février 1901) et d'un article d'opinion par Gaston Carraud sur la possibilité de dissimuler l'orchestre au théâtre (*Le Guide du concert*, 29 avril 1911).

⁷⁰³ Émigré à Paris en 1921, Boris de Schlœzer participe à *La Nouvelle Revue française* à partir de cette même année et est secrétaire de rédaction de *La Revue musicale* de 1921 à 1933.

⁷⁰⁴ Cahier 69, f° 29r° (CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 912).

matérielle⁷⁰⁵. » Swann garde cette conception jusqu'à la dernière audition de la sonate dans le Cahier 22 : « Elle [la petite phrase] était une créature mystérieuse comme la pensée d'Odette, de même nature⁷⁰⁶. » Elle est alors une entité spirituelle. C'est aussi l'attitude défendue, par exemple, par un esthéticien contemporain de Proust, Benedetto Croce⁷⁰⁷. Le philosophe italien met en opposition le fait physique qui est selon lui dénué de réalité et l'art qui est « au plus haut point réel », pour conclure que l'art ne peut être un fait physique.

Que ce passage exprime l'opinion de Proust ou celle de Swann, il ne survit pas dans la version définitive de *Du côté de chez Swann*. D'ailleurs, on peut se demander si la conception mentaliste offre une véritable ontologie de l'œuvre musicale, capable d'éclairer le mode d'existence d'une œuvre en tant qu'existant. Le discours de Swann porte sur une phrase qui n'est qu'une partie d'une œuvre ; Croce n'est pas aussi clair sur l'identité de l'œuvre. Au contraire, tout en gardant son penchant idéaliste, Proust s'efforcera d'instaurer l'œuvre musicale comme quelque chose qui existe quelque part d'une manière objective. La solution ne peut être autre que platonicienne.

L'autre « platonicien », Boris de Schlöezer, présente ainsi les éléments essentiels du platonisme musical dans « Un amour de Swann ».

Ainsi, par exemple, Proust insiste d'abord sur le caractère individuel et concret de l'œuvre musicale, pour finir par la comparer à une notion abstraite, à un concept général tel que celui de la lumière, du son, de la volupté physique. Mais Proust ne songe pas à construire un système d'esthétique musicale, l'idée qui se dégage des fragments que je viens de citer, c'est que la musique possède une existence propre, que la création du compositeur ne s'évapore pas en attitudes mentales et qu'il y a quelque chose en elle de réel, c'est-à-dire d'invariable, quels que soient ses auditeurs⁷⁰⁸.

De nos jours, le « platonisme musical » désigne un courant de l'esthétique musicale contemporaine qui considère les œuvres comme « des universaux spécifiques, des structures sonores éternelles exécutables⁷⁰⁹ ». Ce courant, qui s'est développé au cours des années 1980 notamment par le philosophe américain Peter Kivy, est platoniste en ce qu'il tente de concilier la manifestation matérielle et la structure abstraite de l'œuvre musicale, tout en accordant à une entité abstraite le statut de l'universel qui existe réellement dans un monde

⁷⁰⁵ Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 46.

⁷⁰⁶ Cahier 22, f° 33v° (*CS*, I, *esquisse LXXV*, p. 943).

⁷⁰⁷ Benedetto Croce, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Les Éditions du Félin, 2005, p. 39-40.

⁷⁰⁸ Boris de Schlöezer, « À la recherche de la réalité musicale », p. 76.

⁷⁰⁹ Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 46.

suprasensible⁷¹⁰. Le platonisme musical de Kivy, dit « radical » ou « extrême », a quelques corollaires, qui pourront nous servir d'outils pour analyser les discours musicaux de Proust : premièrement, l'œuvre est essentiellement une structure abstraite ; deuxièmement, la composition est un acte de découverte et non pas un acte de création ; troisièmement, l'exécution est un acte intentionnel qui vise à exemplifier les propriétés normatives de l'œuvre ; dernièrement, l'œuvre musicale a une existence éternelle et donc ne peut pas être détruite. Nous montrerons que l'ontologie de l'œuvre musicale esquissée dans « Un amour de Swann » satisfait à toutes les quatre propositions de cette position ontologique.

Tout au long du récit, la conception platoniste de la musique est présentée comme une hypothèse que Swann n'arrivera à comprendre qu'à la fin de son histoire. Dès la première audition, la petite phrase entraîne dans l'esprit de Swann une dimension métaphysique qui lui semblait perdue à jamais.

Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement. Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait, sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort ; bien plus, ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait⁷¹¹.

La formule de Proust est explicite : il s'agit de la réalité des idées élevées, de « la présence d'une de ces réalités invisibles⁷¹² ». À l'insu de Swann, l'amour de la musique l'oriente vers la possibilité d'une vie différente. Par exemple, cet amour paralyse le ton ironique que Swann employait d'habitude lorsqu'il prononçait quelque chose de sérieux dans une conversation mondaine⁷¹³. Il est lié, d'une part, à l'exigence de la vérité, et d'autre part, au besoin d'une vision d'au-delà. L'enfer de la jalousie, ou « cette période nouvelle de la vie de Swann », est caractérisé par un besoin d'entendre et de connaître la musique, qui se

⁷¹⁰ La contribution essentielle de Kivy pour le platonisme musical se trouve dans trois articles publiés entre 1983 et 1988 : « Platonism in Music : A Kind of Defense », « Platonism in Music : Another Kind of Defense » et « Orchestrating Platonism », publiés dans Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 35-58, 59-74 et 75-94. Un résumé très simplifié de sa position est présenté dans Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 202-223. Pour une investigation plus récente et plus complète du sujet, voir Julian Dodd, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 58-81. Pour une introduction en langue française, voir Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 51-62. Voir aussi Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, p. 33-62 pour la place de l'ontologie platoniste dans l'esthétique générale.

⁷¹¹ CS, I, p. 207.

⁷¹² CS, I, p. 208.

⁷¹³ « Il exprimait parfois ses opinions avec chaleur » (CS, I, p. 256).

développe « en dehors du monde réel⁷¹⁴ ». Ce besoin « désintéressé, artistique, pervers » renvoie bel et bien à Schopenhauer, chez qui l'esthétique musicale se voit dépassée par une éthique de la négation de la volonté. Néanmoins, tous ces appels du platonisme ne sonnent que potentiellement dans la conscience de Swann. Le personnage, lui, souhaite plutôt les ignorer. Il veut en revanche s'approprier la petite phrase au service de son plaisir amoureux.

C'était au point que, comme Odette, par caprice, l'en avait prié, il avait renoncé à son projet de se faire jouer par un artiste la sonate entière, dont il continua à ne connaître que ce passage. « Qu'avez-vous besoin du reste ? lui avait-elle dit. C'est ça *notre* morceau. » Et même, souffrant de songer, au moment où elle passait si proche et pourtant à l'infini, que tandis qu'elle s'adressait à eux, elle ne les connaissait pas, il regrettait presque qu'elle eût une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère à eux, comme en des bijoux donnés, ou même en des lettres écrites par une femme aimée, nous en voulons à l'eau de la gemme et aux mots du langage, de ne pas être faits uniquement de l'essence d'une liaison passagère et d'un être particulier⁷¹⁵.

Derrière l'idolâtrie de Swann, nous remarquons une pensée ontologique introduite par des métaphores, c'est-à-dire assumée par le narrateur. Ces métaphores méritent une attention particulière. L'œuvre musicale a une existence physique comme les bijoux ; en même temps, elle a une fonction signifiante comme une lettre d'amour. Cependant, l'adverbe « comme » signifie que les deux termes rapprochés ne sont pas entièrement identiques. L'œuvre n'est pas un objet physique comme les bijoux, elle n'est pas traduisible mot à mot en une quelconque langue humaine. Ambiguïté double : l'œuvre musicale est à la fois bijou et lettre ; elle est à la fois proche et différente des deux. C'est dans ces conditions que le narrateur croit avec Swann que l'œuvre musicale existe d'une manière objective. Le platonisme musical tente de concilier le côté sensible et le côté abstrait de la musique. Or, dans ce paragraphe, les deux côtés exigent, chacun à sa façon, l'existence objective de l'œuvre. D'une part, elle a une matérialité irréductible, impénétrable et inappropriable, comme si elle avait un corps. D'autre part, elle est une structure abstraite qui se fonde sur un système d'universels préexistants et qui dépasse le système linguistique. Le platonisme explique cette dualité.

Ce n'est qu'à la fin de son récit que Swann arrive à accepter cette doctrine esthétique que nous qualifions de platonisme radical. Chez Mme de Saint-Euverte, le malheur plonge Swann dans une sorte de subjectivisme nihiliste. L'amour lui paraît comme « un état subjectif qui

⁷¹⁴ CS, I, p. 299.

⁷¹⁵ CS, I, p. 215-216.

n'existait que pour lui, dont rien d'extérieur ne lui affirmait la réalité⁷¹⁶. » Tout à coup, la petite phrase envahit son cœur et déclenche une série de souvenirs. Elle s'envole pourtant au-delà des souvenirs d'Odette pour lui livrer une double leçon sur l'art et la vie. Il parvient à « croire que la phrase de la sonate exist[e] réellement » : il n'a pas tort, affirme le narrateur⁷¹⁷. C'est ici que la conception platoniste de l'œuvre musicale est pleinement déployée. Pendant l'exécution de la sonate de Vinteuil chez Mme de Saint-Euverte, nous retrouvons les quatre corollaires mentionnés plus haut.

1) L'œuvre musicale est essentiellement une structure abstraite. Swann, récemment devenu amoureux de la musique, tient « les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre⁷¹⁸ ». Appartenant à un autre monde, son existence est indépendante de nous et indépendante du temps. Cela ne signifie pourtant pas qu'elle soit absolument inaccessible comme la chose en soi kantienne. Nous la reconnaissons comme nous reconnaissons les idées platoniciennes. « Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur⁷¹⁹. » La petite phrase est un universel éternel et abstrait. On n'a pas tort, à cet égard, de croire avec Swann qu'elle existe réellement. D'où cette célèbre conclusion : elle appartient « à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons » grâce à l'effort de l'artiste⁷²⁰. Même si la métaphysique schopenhauerienne impliquée dans l'attitude de Swann est rejetée par le narrateur, c'est parce qu'elle est incapable de dissocier l'amour et l'art, mais non pas parce que le platonisme musical a tort. Ce qui sauve le personnage de son malheur d'amour, c'est sa nouvelle croyance en « l'existence réelle de cette phrase⁷²¹ ». Cette croyance platonicienne échappe, à notre avis, à la condamnation ironique du narrateur.

Une preuve que l'œuvre musicale dans « Un amour de Swann » est considérée comme une structure abstraite est le fait que la sonate, écrite pour violon et piano, est fréquemment jouée dans une version transcrite pour piano seul. À condition que les deux versions aient une

⁷¹⁶ CS, I, p. 339.

⁷¹⁷ CS, I, p. 345.

⁷¹⁸ CS, I, p. 343.

⁷¹⁹ CS, I, p. 344.

⁷²⁰ CS, I, p. 345.

⁷²¹ CS, I, p. 345.

même structure sonore, la transcription ne dénature pas la compréhension de l'œuvre, au moins dans cette partie du roman proustien⁷²².

2) La composition est un acte de découverte et non un acte de création. Selon le platonisme radical, non seulement l'objet de l'expression mais aussi la forme musicale elle-même existent avant l'activité du compositeur, puisqu'un universel platonicien doit exister depuis toujours. La tâche du compositeur se borne à le transporter dans notre monde sensible. La petite phrase est une trouvaille de Vinteuil ; il ne l'a pas inventée. C'est encore une version schopenhauerienne du platonisme musical qu'exprime ce passage :

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. Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour⁷²³.

Dire que l'œuvre est une découverte et non pas une création ne compromet pas la dignité de l'artiste⁷²⁴. Au contraire, ce qui donne l'impression d'artifice, de pure invention est chez Proust une défaillance de l'œuvre⁷²⁵. D'ailleurs, comme objet découvert, la sonate de Vinteuil n'a aucune relation essentielle avec la personnalité du compositeur. Selon le platonisme radical, la petite phrase aurait pu être découverte par n'importe qui d'autre et il est futile de tenter d'y voir une expression de l'individualité. Swann, qui s'intéresse à la vie de Vinteuil, est systématiquement caricaturé comme critique beuvien dépassé.

⁷²² « Il se trouve ici une seule intuition ferme, que l'identité de l'œuvre est préservée précisément pour autant que l'intégrité structurale est préservée. Effectivement, cette intuition est si forte que nous ne réclamons même pas la préservation *absolue* de la structure ; c'est-à-dire, nous exigeons seulement que les *relations* structurales soient préservées » (Peter Kivy, « Orchestrating platonism », *The Fine Art of Repetition*, p. 80. [Nous traduisons de l'anglais]).

⁷²³ CS, I, p. 345.

⁷²⁴ Kivy est un fervent défenseur de l'idée selon laquelle l'œuvre musicale ne se crée pas mais se découvre. Pour sauver la dignité des artistes non créateurs, il parle de découverte créatrice, en remarquant la convergence des deux activités. Peter Kivy, « Platonism in Music: A Kind of Defense », *The Fine Art of Repetition*, p. 38-47.

⁷²⁵ « Et une preuve que Swann ne se trompait pas quand il croyait à l'existence réelle de cette phrase, c'est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite aperçu de l'imposture, si Vinteuil ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant çà et là des traits de son cru, les lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main » (CS, I, p. 345).

3) L'exécution est un acte intentionnel qui exemplifie les propriétés de l'œuvre⁷²⁶.

Elle est moins l'interprétation que l'évocation de l'œuvre, comme on le lit chez Proust dans le passage suivant.

Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore⁷²⁷.

La présence de l'œuvre pendant l'exécution est une exemplification de l'œuvre qui existe *ailleurs*. Le rôle de l'exécutant se borne à être un médium de la musique : quand la petite phrase est « évoquée », le corps du violoniste est « possédé⁷²⁸ ». Ainsi peut-on comprendre la présence minimisée des musiciens dans « Un amour de Swann ». Le pianiste de Mme Verdurin, dont le nom ne sera révélé qu'après sa mort dans *Sodome et Gomorrhe*, est certainement le personnage le plus obscur du petit clan. Sa personnalité n'a rien à voir avec la musique qu'il fait entendre. Les deux musiciens chez Mme de Saint-Euverte sont anonymes.

La conception platoniste de l'exécution de l'œuvre est une constante chez Proust et se trouve en concurrence avec une vision plus romantique qui reconnaît davantage l'expressivité de l'interprète. Dès 1895, il remarque la « transparence » du jeu pianistique de Saint-Saëns⁷²⁹. Cette idée figure encore dans l'article sur la comtesse de Guerne en 1905, où l'écrivain fait éloge de la voix « non seulement pure, mais tellement spiritualisée » de la cantatrice⁷³⁰. En

⁷²⁶ Selon le vocabulaire de la philosophie analytique, l'œuvre est un type, c'est-à-dire une classe d'objets ayant des valeurs normatives indiquées sur la partition, alors que ses exécutions sont des jetons (*tokens*), instances individuelles qui peuvent être répétées indéfiniment, et chaque fois plus ou moins différemment. Voir Julian Dodd, *Works of Music*, p. 7-36. Notre approche peut être une façon d'expliquer ce que Cécile Leblanc a appelé « le paradoxe des exécutants », l'importance de ceux-ci dans la critique musicale de Proust et leur disparition dans le roman. Cécile Leblanc, « "Une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre", le paradoxe des exécutants dans la Recherche », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 351-373.

⁷²⁷ CS, I, p. 342.

⁷²⁸ « Merveilleux oiseau ! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'appriivoiser, le capter. Déjà il avait passé dans son âme, déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste » (CS, I, p. 346).

⁷²⁹ « [Camille Saint-Saëns, pianiste] », CSB, p. 384.

⁷³⁰ « La Comtesse de Guerne », CSB, p. 503.

1920, le romancier écrit dans la préface à *Tendres stocks* de Paul Morand : « Tant que l'écart subsiste, la tâche n'est pas achevée. Ce violoniste joue très bien sa phrase de violon, mais vous voyez ses effets, vous y applaudissez, c'est un virtuose. Quand tout cela aura fini par disparaître, que la phrase de violon ne fera plus qu'un avec l'artiste entièrement fondu en elle, le miracle se sera produit⁷³¹. »

4) L'œuvre musicale ne peut pas être détruite. Entité abstraite et éternelle, son existence ne dépend pas de la nôtre. « Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant⁷³². » L'œuvre musicale continue à exister après la mort de chacun qui l'a connue. Mais survivra-t-elle même après la mort de tous ceux qui ont et auront la chance de la connaître ? Même lorsqu'elle sera effacée de la mémoire de tout le monde ? En principe oui, dirait les platonistes musicaux de notre temps⁷³³. Proust, quant à lui, répond d'une façon indirecte. Il pense que la possibilité d'anéantissement d'une œuvre doit présupposer une sorte de nihilisme. Elle *doit* être indestructible dans ce monde.

Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elle a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable⁷³⁴.

Joseph Acquisto ne voit dans ce passage qu'une illusion de l'immortalité, qui exprime le regard ironique que le narrateur porte sur Swann⁷³⁵. À nos yeux, l'idée de l'immortalité de l'art chez Proust mérite d'être traitée avec plus de sérieux. On la retrouve aux moments définitifs du roman, par exemple dans l'épisode de la madeleine (« Mort à jamais ? C'était possible⁷³⁶. ») et lors de la mort de Bergotte (« Mort à jamais ? Qui peut le dire⁷³⁷ ? »). D'ailleurs, il serait injuste de vouloir voir dans l'idée de l'éternité toujours un désir de mythification. Dire que les objets platoniciens, par exemple un nombre ou une notion de logique, sont éternels n'a rien de mythique.

⁷³¹ « [Préface] », *CSB*, p. 612.

⁷³² *CS*, I, p. 344.

⁷³³ Kivy, « Platonism in music: A Kind of Defense », *The Fine Art of Repetition*, p. 46-47.

⁷³⁴ *CS*, I, p. 344-345.

⁷³⁵ Joseph Acquisto, *Proust, Music, and Meaning*, p. 71.

⁷³⁶ *CS*, I, p. 43.

⁷³⁷ *P*, III, p. 693. Voir l'article de Jo Yoshida dans *DMP*, « Immortalité » pour d'autres exemples.

Ce que Proust esquisse dans l'épisode du concert chez Mme de Saint-Euverte est donc une version complète de l'ontologie platoniste de l'œuvre musicale, en partie déformée par la métaphysique de Schopenhauer. Il nous reste à déterminer le statut narratologique de ce discours. À qui appartiennent toutes ces idées ? Certes, Swann est un alter ego négatif du héros de la *Recherche*, un modèle périmé. L'esthétique musicale d'« Un amour de Swann » est largement l'esthétique de Swann, qui, comme l'a montré Leriche, relève de la décadence fin de siècle. Acquisto souligne la présence du discours indirect libre dans le discours théorique d'« Un amour de Swann⁷³⁸ ». Il est cependant impossible de couper le texte en deux parties : soit ce que pense Swann et ce que pense le narrateur, soit ce que Proust approuve et ce qu'il n'approuve pas. D'ailleurs, l'ironie du narrateur vis-à-vis du personnage n'éclaire pas la vraie pensée de l'écrivain. La seule chose qui nous paraît évidente, c'est qu'il est hasardeux de rejeter tout ce qui est exprimé sur la musique dans « Un amour de Swann » sous prétexte qu'il s'agit de Swann.

Cela exige que le discours musical d'« Un amour de Swann » soit considéré dans le contexte du roman entier. Autrement dit, il nous importe d'éclaircir la relation entre l'esthétique de la sonate et l'esthétique du septuor. C'est pourquoi nous avons recouru aux débats contemporains sur le platonisme musical. Cette position philosophique nous paraît la seule qui puisse expliquer la continuité et la métamorphose des discours musicaux dans la *Recherche*. *La Prisonnière* partage en effet avec « Un amour de Swann » quelques grands principes du platonisme musical : l'œuvre existe réellement, elle ne se réduit pas à sa manifestation matérielle, elle est une découverte du compositeur. Ce que nous offre l'épisode de la sonate est, en somme, un point de départ pour une élaboration théorique qui va s'approfondir au cours du roman.

5.1.2. Platonisme modéré dans *La Prisonnière*

Nous allons étudier désormais la révision de l'ontologie de l'œuvre musicale formulée dans « Un amour de Swann ». Tout d'abord, nous verrons que les présupposés majeurs du platonisme musical sont tour à tour remis en question avant l'exécution du septuor dans *La Prisonnière*. Ensuite, l'épisode du septuor sera un lieu de synthèse, comme c'est le cas dans

⁷³⁸ Joseph Acquisto, *Proust, Music, and Meaning*, p. 65.

d'autres sujets touchant l'art musical.

Dans le domaine de l'esthétique musicale contemporaine, une critique importante du platonisme radical de Kivy est entreprise par un autre philosophe américain, Jerrold Levinson⁷³⁹. Sa position, qu'il nomme « platonisme modéré (*qualified Platonism*)⁷⁴⁰ », est similaire à celle de Kivy en ce qu'il considère l'œuvre comme un type structurel ayant une valeur normative et les exécutions comme *tokens* (jetons), susceptibles d'être répétés différemment et indéfiniment. Pourtant, il s'oppose à ce que l'on considère l'œuvre musicale comme un universel éternel qui existe depuis toujours. Sa critique du platonisme radical se résume en trois points, soit trois « réquisits » de la conception de l'œuvre musicale, selon ses propres termes.

1. Réquisit de *créatibilité* : « Les œuvres de musique doivent être telles qu'elles n'existent pas *avant* l'activité de composition du compositeur, mais qu'elles sont *amenées* à l'existence *par* cette activité⁷⁴¹. »

2. Réquisit de l'*individuation fine* : « L'œuvre de musique doit être telle que des compositeurs déterminant des structures sonores identiques dans des contextes musico-historiques différents composent inévitablement des œuvres de musique distinctes⁷⁴². »

3. Réquisit de l'*inclusion des moyens d'exécution* : « Les œuvres de musique doivent être telles que des moyens spécifiques d'exécution ou de production sonore en soient des parties intégrantes⁷⁴³. »

L'œuvre musicale selon Levinson est donc une structure composite, qui comprend une structure abstraite sonore et son moyen d'exécution, créée par le compositeur à un moment

⁷³⁹ La référence à ces deux philosophes n'est pas arbitraire. Le long débat entre eux, qui a duré pendant toutes les années 1980, a en effet déterminé le développement de l'ontologie contemporaine de l'œuvre d'art. L'opposition entre le platonisme radical et le platonisme modéré a un statut paradigmatique. Voir Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, p. 32-62. La position de Levinson est développée dans deux articles intitulés respectivement « What a Musical Work Is » (publié pour la première fois en 1980) et « What a Musical Work Is, Again », qui font partie de son ouvrage fondateur *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 63-88 et 215-263. La traduction française de ces textes a été publiée dans Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique*, traduit par Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015, sous le titre de « Ce qu'est une œuvre musicale » et « Ce qu'est une œuvre musicale (bis) ». Nous citons la traduction française.

⁷⁴⁰ Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale (bis) », *Essais de philosophie de la musique*, p. 113. Dans le domaine de la musicologie française, l'expression « platonisme modéré » est également utilisée par Timothée Picard pour caractériser l'esthétique musicale de Boris de Schlözer. Cependant, si l'on ne considère chez Schlözer que sa lecture d'« Un amour de Swann » analysée ci-dessus, il est plus proche du platonisme radical.

⁷⁴¹ Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », *Essais de philosophie de la musique*, p. 81.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 89.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 96.

donné de l'histoire. L'individualité de l'artiste, le contexte historique de la création et l'instrumentation entrent parmi les éléments essentiels de l'œuvre. Entité créée à un moment donné, elle n'est pas éternelle et est donc susceptible d'être détruite. Toutes ces problématiques se retrouveront d'une manière ou d'une autre dans le roman proustien. Sans affirmer une identité parfaite entre le système du philosophe et le travail du romancier, notre réflexion portera sur trois aspects de l'œuvre musicale représentée dans *La Prisonnière* : la paternité de l'artiste, la singularité de l'œuvre et l'importance de la réalisation sonore.

La paternité de l'artiste

Affirmer que l'œuvre musicale est une création de l'artiste a deux significations : l'artiste ajoute dans le monde une entité nouvelle qui jusqu'alors n'existait pas ; cette entité, prenant son origine dans la personnalité de l'artiste, lui appartient. La complexité du débat sur la « créatibilité » de l'œuvre est en partie due au fait qu'il n'y a pas de distinction bien tranchée entre la découverte et la création⁷⁴⁴. On peut dire qu'une activité créatrice mène à une découverte, tout autant qu'une découverte de la vérité s'accomplit par la création d'une entité nouvelle. Cet enchevêtrement des deux notions se trouve chez Proust dans un passage sur Bergotte dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

À vrai dire il en faisait malgré lui puisqu'il était Bergotte, et qu'en ce sens chaque nouvelle beauté de son œuvre était la petite quantité de Bergotte enfouie dans une chose et qu'il en avait tirée. Mais si par là chacune de ces beautés était apparentée avec les autres et reconnaissable, elle restait cependant particulière, comme la découverte qui l'avait mise à jour ; nouvelle, par conséquent différente de ce qu'on appelait le genre Bergotte qui était une vague synthèse des Bergotte déjà trouvés et rédigés par lui, lesquels ne permettaient nullement à des hommes sans génie d'augurer ce qu'il découvrirait ailleurs. Il en est ainsi pour tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible, comme est celle d'une femme qu'on ne connaît pas encore ; elle est création puisqu'elle s'applique à un objet extérieur auquel ils pensent – et non à soi – et qu'ils n'ont pas encore exprimé⁷⁴⁵.

Sans être une critique définitive de la conception platoniste de la découverte, ce texte confond les deux notions d'une manière significative. La beauté d'une phrase est découverte par l'écrivain comme la beauté d'une personne qui, forcément, existait auparavant ; il faut pourtant qu'elle soit une création pour être foncièrement nouvelle. Véritable inconnue, on ne

⁷⁴⁴ Peter Kivy, « Platonism in Music : A Kind of Defense », p. 38-46.

⁷⁴⁵ *JFF*, I, p. 541.

peut pas savoir si l'œuvre préexiste ou non avant l'acte de l'artiste. Cela ne suffit pas pour démentir tout le platonisme radical ; cependant l'idée de la nouveauté est troublante. On peut dire au moins que la créaticibilité est réclamée pour assurer l'appartenance personnelle de cette nouveauté à l'artiste. L'enjeu du passage est en effet d'établir la relation de possession entre Bergotte et sa « trouvaille » malgré son caractère imprévisible, et de reconnaître l'originalité de l'écrivain dans ce qui lui est d'abord étranger.

L'œuvre d'art doit être une création pour qu'elle ait un lien essentiel avec la personnalité de l'artiste. Si Proust était constamment réfractaire à la critique biographique, il s'engage à explorer dans les derniers volumes de la *Recherche* la mystérieuse correspondance entre l'art et la vie, surtout à travers le personnage de M. de Charlus. Lors d'une soirée chez les Verdurin où ce dernier s'avère un pianiste accompli, le narrateur s'interroge sur la possibilité d'une corrélation entre son talent et sa sexualité.

M. de Charlus n'était en somme qu'un Guermantes. Mais il avait suffi que la nature déséquilibrât suffisamment en lui le système nerveux pour qu'au lieu d'une femme, comme eût fait son frère le duc, il préférât un berger de Virgile ou un élève de Platon, et aussitôt des qualités inconnues au duc de Guermantes et souvent liées à ce déséquilibre, avaient fait de M. de Charlus un pianiste délicieux, un peintre amateur qui n'était pas sans goût, un éloquent discoureur. Le style rapide, anxieux, charmant avec lequel M. de Charlus jouait le morceau schumannesque de la sonate de Fauré, qui aurait pu discerner que ce style avait son correspondant — on n'ose dire sa cause — dans des parties toutes physiques, dans les déficiences de M. de Charlus⁷⁴⁶ ?

Le narrateur se demande si le style de Charlus pianiste n'a pas son « correspondant » dans le « déséquilibre » qui se trouve au tréfonds de sa personnalité. L'idée du déséquilibre à la source de l'élan artistique permet au romancier d'établir un rapport hypothétique entre l'artiste et son art, sans recourir à la critique biographique ni à l'idée romantique de l'expression de l'émotion. Or, il serait impossible de concevoir ce rapport de possession exclusive, si le résultat de l'acte artistique était une pure trouvaille contingente. En conséquence, un rapport essentiel est supposé entre l'art d'un interprète et sa vie.

Dans *La Prisonnière*, l'épisode du septuor offre une élaboration théorique dont nous pouvons nous servir comme conclusion à la question de la paternité de l'artiste. C'est l'idée de la « patrie perdue » des musiciens. Sa caractéristique majeure est qu'elle est à la fois inconnue et propre à l'artiste. Ce dernier ignore le pays dont, paradoxalement, il est le seul à

⁷⁴⁶ SG, III, p. 344.

avoir l'accès.

Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle ; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve, et quand le musicien, quel que soit le sujet qu'il traite entonne ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet traité il reste identique à soi-même – prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme⁷⁴⁷.

La patrie perdue éclairée par l'audition du septuor remplace le « monde divin » de la sonate. Descendue de l'au-delà métaphysique, la source de l'œuvre s'installe désormais dans la profondeur de l'individu. S'il y a découverte, ce sera un processus inconscient. Trouvée dans un coin obscur de l'âme, elle sera pour le monde une création de l'artiste, puisque sans ce dernier – aucun autre ne connaissant la voie qui mène à elle –, elle n'aurait jamais eu la chance d'être connue. La nouveauté absolue de l'œuvre et la paternité du créateur sont ainsi sauvées, alors que la composition réalise « ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaissons jamais⁷⁴⁸ ». En conséquence, l'œuvre musicale ne peut exister avant le compositeur, contrairement à la conviction platoniste radicale. Chaque artiste a sa patrie perdue : ce qu'il y trouve doit être au moins sa propriété, sinon sa création. Le rapport possessif entre l'artiste et son œuvre est assuré par le septuor. La paternité de l'artiste est ainsi établie dans l'épisode du septuor : même si l'œuvre est une découverte, elle ne peut être découverte par aucun autre.

La singularité de l'œuvre

Selon ce deuxième principe, l'œuvre musicale a comme critère d'identité son contexte historique. Par conséquent, elle est irréductiblement individuelle. Le contexte de l'œuvre d'art est un problème délicat chez Proust. Il est certes présent dans la genèse : on sait que le romancier a retravaillé « Un amour de Swann » en 1912 afin de donner à la sonate de Vinteuil une atmosphère décadentiste des années 1880. Cependant, il paraît plus sensible à l'avenir de l'œuvre qu'à son passé, plus à sa réception qu'à ses conditions de création. Le septuor est posthume, comme s'il n'était pas enraciné dans le temps historique. Quand le narrateur parle de la « postérité de l'œuvre » dans sa célèbre réflexion sur les quatuors de Beethoven, il

⁷⁴⁷ P, III, p. 761-762.

⁷⁴⁸ P, III, p. 762.

semble donc apparemment éloigné de Levinson qui énumère longuement les facteurs constituant le contexte musico-historique d'une œuvre⁷⁴⁹.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, l'écrivain soutient que la valeur esthétique se dévoile après coup. Il prétend, en outre, que l'impression d'une différence radicale entre le courant actuel et celui qui le précède peut être le résultat d'une illusion optique, chaque courant étant dialogue avec son propre avenir. Cela n'anéantit pourtant pas, à nos yeux, l'importance du contexte musico-historique chez Proust. Sans être une condition nécessaire de la production, le contexte fournit un fondement à la valeur esthétique d'une œuvre, exactement comme chez Levinson, qui tâche de montrer que le jugement de la postérité peut varier selon le contexte de la création.

Proust et le philosophe américain sont proches en ce qu'ils utilisent la notion de contexte pour combattre, quelque peu paradoxalement, toute sorte de déterminisme. Chez Levinson, les éléments divers du contexte servent à individuer la création, jusqu'à ce que chaque œuvre devienne absolument unique. Dans le passage sur Bergotte que nous avons examiné plus haut, le contexte est un horizon sur lequel apparaît la vraie nouveauté d'une nouvelle œuvre, parce qu'elle est forcément « différente de ce qu'on appelait le genre Bergotte qui était une vague synthèse des Bergotte déjà trouvés et rédigés par lui⁷⁵⁰ ». Le fait d'être créée par une personne à un moment donné, c'est-à-dire son emplacement dans l'histoire, constitue la singularité d'une œuvre⁷⁵¹. Proust exprime cette idée plus clairement dans un autre passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

C'est ainsi que bâille d'avance d'ennui un lettré à qui on parle d'un nouveau « beau livre », parce qu'il imagine une sorte de composé de tous les beaux livres qu'il a lus, tandis qu'un beau livre est particulier, imprévisible, et n'est pas fait de la somme de tous les chefs-d'œuvre précédents mais de quelque chose que s'être parfaitement assimilé cette somme ne suffit nullement à faire trouver, car c'est justement en dehors d'elle⁷⁵².

⁷⁴⁹ Voir *JFF*, I, p. 522. Le contexte selon Levinson comprend non seulement le contexte historique mais aussi le contexte de la vie créatrice du compositeur. « On peut dire que le contexte musico-historique global d'un compositeur *P* à un moment *t* suppose au moins : a) toute l'histoire culturelle, sociale et politique jusqu'à *t* ; b) toute l'histoire de la musique jusqu'à *t* ; c) les styles musicaux qui ont cours en *t* ; d) les influences musicales dominantes en *t* ; e) les activités musicales des contemporains de *P* en *t* ; f) le style manifeste de *P* en *t* ; g) le répertoire musical de *P* en *t* ; h) le corpus de *P* en *t* ; i) les influences musicales opérant sur *P* en *t*. » Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », p. 83.

⁷⁵⁰ *JFF*, I, p. 541.

⁷⁵¹ C'est l'essence de la définition de l'œuvre musicale par Jerrold Levinson : « une structure S/ME-en-tant-qu'indiquée-par-X-en-t ». « S/ME » signifie « un composé ou une conjonction d'une structure sonore et d'une structure de moyens d'exécution ». Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », p. 96-97.

⁷⁵² *JFF*, II, p. 16-17.

La particularité d'une œuvre nouvelle est définie par rapport à la somme des œuvres précédentes, comme quelque chose qui échappe à cette somme. Par conséquent, même si la création est libérée du déterminisme, la valeur esthétique de l'œuvre est cependant définie par le contexte en mouvement et, d'ailleurs, le mouvement du contexte conditionne la nouveauté des œuvres à venir. Proust exprime cette idée en expliquant comment l'invention de la photographie a transformé la conception de la peinture chez Elstir.

Bien qu'on dise avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées, l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité⁷⁵³.

Revenons à la musique dans *La Prisonnière* : au début de l'épisode dans lequel le narrateur compare Vinteuil et Wagner, il constate que « chaque grand artiste semble en effet si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité, que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne⁷⁵⁴ ». Cette hypothèse de l'individualité en art occupe une place essentielle dans tous les épisodes musicaux de ce volume. S'agit-il d'une sensation illusoire ou d'une individualité réelle ? Si la réflexion sur Wagner se termine dans un doute sur la réalité de l'originalité artistique, le narrateur parvient à affirmer lors de l'exécution du septuor que « l'individuel exist[e]⁷⁵⁵ ». Il peut être repéré dans des aspects répétés dans les éléments différents⁷⁵⁶.

Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son

⁷⁵³ *JFF*, II, p. 194.

⁷⁵⁴ *P*, III, p. 664.

⁷⁵⁵ *P*, III, p. 760.

⁷⁵⁶ Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1, 2001, p. 109-111.

effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond⁷⁵⁷.

La découverte de « l'accent » qui parcourt les œuvres de Vinteuil mène le héros à une nouvelle croyance en « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme⁷⁵⁸ ». Dans la perspective de l'ontologie de l'œuvre, ce que Proust appelle « l'âme » de l'artiste, constitue donc un critère essentiel de l'identité de l'œuvre. Nous avons vu que pour Levinson, deux constructions, élaborées par deux compositeurs différents mais partageant une structure sonore identique, constituent deux œuvres distinctes. Chez Proust, les ressemblances qui existent dans les œuvres des différents compositeurs ne sont qu'« accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe⁷⁵⁹ ». La structure sonore, qui peut être découverte par qui que ce soit, selon la conception platoniste radicale, n'est désormais pas le seul critère d'identité, parce que la singularité de l'œuvre n'est pas garantie par cet élément. Dans *La Prisonnière*, l'individualité irréductible de « l'âme » de l'artiste participe à déterminer l'identité de l'œuvre.

L'importance de la réalisation sonore

L'instrumentation ne faisait pas partie des constituants essentiels de l'œuvre dans « Un amour de Swann », la sonate pour piano et violon de Vinteuil y étant jouée tant de fois dans une transcription pour piano seul. Créature « surnaturelle », la petite phrase appartenait à un monde divin où s'effaçait la matérialité de l'instrument. Bien que le timbre du violon soit décrit dans la scène du concert chez Mme de Saint-Euverte⁷⁶⁰, il ne contribuait pas à l'identification de l'œuvre. Cela n'est plus le cas dans les volumes ultérieurs de la *Recherche*.

L'idée selon laquelle l'instrumentation serait un élément essentiel de l'œuvre musicale apparaît pour la première fois dans la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

⁷⁵⁷ P, III, p. 760.

⁷⁵⁸ P, III, p. 761.

⁷⁵⁹ P, III, p. 760.

⁷⁶⁰ « Il y a dans le violon – si, ne voyant pas l'instrument, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à son image, laquelle modifie la sonorité – des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert. On lève les yeux, on ne voit que les étuis, précieux comme des boîtes chinoises, mais, par moments, on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène ; parfois aussi on croit entendre un génie captif qui se débat au fond de la docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier ; parfois enfin, c'est, dans l'air, comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible » (CS, I, p. 341-342).

Du reste cette réaction des matériaux locaux sur le génie qui les utilise et à qui elle donne plus de verdeur ne rend pas l'œuvre moins individuelle, et que ce soit celle d'un architecte, d'un ébéniste, ou d'un musicien, elle ne reflète pas moins minutieusement les traits les plus subtils de la personnalité de l'artiste, parce qu'il a été forcé de travailler dans la pierre meulière de Senlis ou le grès rouge de Strasbourg, qu'il a respecté les nœuds particuliers au frêne, qu'il a tenu compte dans son écriture des ressources et des limites de la sonorité, des possibilités de la flûte ou de l'alto⁷⁶¹.

Le narrateur suggère que la « réaction des matériaux » contribue à individuer l'œuvre et à réaliser la personnalité de l'artiste. La sonorité propre à un instrument n'est pas un trait contingent qui s'attache à l'œuvre, elle participe au contraire activement à déterminer sa structure sonore⁷⁶². Les propriétés matérielles de l'instrument indiqué par le compositeur, doivent être classées parmi les parties intégrantes de l'œuvre.

C'est encore le baron de Charlus qui franchit un pas décisif, en fournissant un argument puissant contre la transcription d'une œuvre pour un autre instrument. Sa critique porte sur l'exécution au piano d'un quatuor à cordes de Beethoven par le violoniste Morel.

Vous avez joué l'autre jour la transcription au piano du *XV^e quatuor*, ce qui est déjà absurde parce que rien n'est moins pianistique. Elle est faite pour les gens à qui les cordes trop tendues du glorieux Sourd font mal aux oreilles. Or c'est justement ce mysticisme presque aigre qui est divin⁷⁶³.

Selon Charlus, il importe de respecter l'instrumentation originale parce que celle-ci exige parfois de dépasser la capacité de l'instrument, et que cela produit un effet irremplaçable qui peut être considéré comme un composant essentiel de la valeur esthétique de l'œuvre. Curieusement, Jerrold Levinson formule un argument exactement identique à propos d'une autre œuvre de Beethoven, le dernier mouvement de la 29^e Sonate pour piano, dite « Hammerklavier⁷⁶⁴ ». Dans les deux cas, le sublime réside justement dans la « réaction des matériaux », dans une tension extrême entre la structure sonore et le moyen d'exécution.

Enfin, les moyens d'exécution sont un élément essentiel du septuor de Vinteuil et même

⁷⁶¹ *JFF*, II, p. 263.

⁷⁶² Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », p. 89-96. Pour critiquer la métaphysique idéaliste de la musique, Jankélévitch présente un argument similaire qui souligne l'importance de la réalisation matérielle déterminée par l'instrumentation. « La matière sonore n'est donc pas purement et simplement à la remorque de l'esprit et à la disposition de nos caprices : mais elle est récalcitrante et refuse parfois de nous conduire là où nous voulions aller, mieux encore, cet instrument qui est si souvent un obstacle nous conduit ailleurs, vers une beauté imprévue » (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983[1961], p. 39).

⁷⁶³ *SG*, III, p. 398.

⁷⁶⁴ Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », p. 93-94.

une source de sa modernité. Son instrumentation inhabituelle (piano, violon, violoncelle ou contrebasse, harpe, flûte, hautbois et un instrument inconnu⁷⁶⁵) permet au compositeur des combinaisons originales des timbres, qui produisent une sonorité inouïe et propre à l'œuvre.

Ce Vinteuil que j'avais connu si timide et si triste, avait, quand il fallait choisir un timbre, lui en unir un autre, des audaces, et dans tout le sens du mot un bonheur sur lequel l'audition d'une œuvre de lui ne laissait aucun doute. 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, comme Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine⁷⁶⁶.

La joie déclenchée par la sonorité nouvelle mérite une attention particulière. Contrairement à la joie qu'aurait éprouvée Wagner lorsqu'il découvrit le principe structurant de ses drames musicaux, elle ne soulève pas dans l'esprit du héros le doute sur le sens de la création artistique, parce que, cette fois, ce que Vinteuil découvre est entièrement personnel. La sonorité réalise par excellence ce que Patrick Labarthe a appelé le « paradoxe de l'individuel⁷⁶⁷ », l'individualité qui s'établit au cours de la création répétée et constamment différenciée. Il s'ensuit que le septuor doit être joué dans son instrumentation originale, pour que l'auditeur reconnaisse la personnalité du musicien dans une sonorité composée. La transcription échouera forcément à dévoiler le vrai sens de l'œuvre, comme le souligne Proust dans un de ses cahiers⁷⁶⁸. Dans *La Prisonnière*, l'instrumentation est donc un élément constituant essentiel d'une œuvre musicale.

Par ailleurs, l'argument de Charlus peut directement s'appliquer à la partie de violon du septuor jouée par Morel.

Morel avait beau jouer merveilleusement, les sons que rendait son violon me parurent singulièrement perçants, presque criards. Cette âcreté plaisait et, comme dans certaines voix, on y sentait une sorte de qualité morale et de supériorité intellectuelle. Mais cela

⁷⁶⁵ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », p. 312-316.

⁷⁶⁶ *P*, III, p. 758-759.

⁷⁶⁷ Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », p. 109.

⁷⁶⁸ Cahier 73, f° 45v° (*P*, III, *Esquisse XIII*, p. 1149).

pouvait choquer. Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre⁷⁶⁹.

Morel a beau jouer merveilleusement, la sonorité de l'instrument n'est pas une qualité contingente ne servant qu'à illustrer la virtuosité de l'exécutant, mais une qualité immanente de l'œuvre, qui participe à déterminer son identité et sa valeur esthétique. Cette sonorité n'est pas agréable en soi, ni conforme à la compréhension conventionnelle de la qualité du son. L'« âcreté » de Vinteuil vient directement de « ce mysticisme presque aigre » de Beethoven remarqué par Charlus : les deux musiciens exigent également au violon de dépasser sa capacité matérielle. Ainsi, l'instrumentation permet à l'œuvre musicale de renouer avec le monde sensible. L'exécution n'est pas seulement une exemplification de l'œuvre toute faite comme le pensent les platonistes radicaux, parce que le moyen d'exécution implique, avec sa matérialité, des propriétés esthétiques qui ne sont perceptibles que dans une réalisation sonore conforme à l'indication du compositeur.

Après avoir établie une ontologie platoniste de l'œuvre musicale dans « Un amour de Swann », Proust cherche ainsi à la nuancer et à en réviser des principes majeurs. La conception platoniste a été requise, d'abord, pour réfuter le mentalisme esthétique de Swann, puis, pour rejeter cette idée de la littérature prétendue réaliste « de notation », que le héros devait dépasser afin d'instaurer malgré tout sa propre vocation artistique. En un mot, elle remplit un besoin de garantir la réalité et la valeur de l'art⁷⁷⁰. Elle devra ensuite être modifiée selon les nouveaux principes esthétiques de l'auteur de *La Prisonnière*. Il serait donc hasardeux de simplifier la problématique en disant que le platonisme radical de Swann est rejeté et raillé au profit d'une position bien établie du héros. Nous proposons cependant de voir dans ce « platonisme modéré » une pensée esthétique en devenir. L'ontologie proustienne de l'œuvre musicale se tient sur cette tension entre le platonisme musical, formulé par le besoin de justifier la vocation artistique, et les multiples contestations qu'il a suscitées au cours de l'élaboration du roman.

⁷⁶⁹ P, III, p. 761.

⁷⁷⁰ Labarthe utilise la notion de platonisme à propos de l'esthétique proustienne. À notre avis, son propos concerne aussi une forme de modification du platonisme stricte. « D'un mot, ce qu'on a appelé le platonisme de Proust est donc moins porté par le dynamisme ascensionnel d'une contemplation des Idées, que par un essai de traduction immanente des impressions bienheureuses offertes par le hasard, et révélatrices de la vérité de l'être » (Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », p. 119).

5.2. Expression et le sens de la musique

L'époque de Proust est marquée par de profondes transformations dans l'esthétique musicale occidentale. L'essentiel de ce processus est l'avènement d'une pensée formaliste, qui a commencé par promouvoir la musique absolue contre la musique à programme et fini par refuser toute idée d'expression en musique. Même Richard Wagner, qui a inventé jadis le terme « musique absolue » pour la critiquer, révisé sa théorie de l'œuvre d'art totale au profit de la suprématie de la musique pure dans le drame musical⁷⁷¹. Dans son essai sur Beethoven publié en 1870, un an avant la naissance de l'écrivain, c'est la métaphysique de Schopenhauer qui lui permet une réconciliation involontaire et inavouée avec le formalisme dur d'Eduard Hanslick, son plus grand adversaire⁷⁷². Tandis que les volumes posthumes de la *Recherche* voyaient le jour dans les années 1920, Igor Stravinski professait inlassablement ses convictions formalistes les plus radicales⁷⁷³. L'idée de la musique absolue, qui était une doctrine conservatrice dans les années 1850 chez Hanslick, devient l'idée phare de l'avant-garde musicale lorsque s'écrivait le roman proustien.

La notion d'expression occupe une place centrale dans ce débat d'un demi-siècle. À l'aube du XIX^e siècle, les premiers défenseurs de la musique absolue voulaient que la musique instrumentale soit un moyen d'expression autonome délivré du langage. Chez les romantiques, le fait qu'elle ne se rapporte ni à un concept ni à un objet avait une implication métaphysique. Plus tard, le formalisme, dans sa forme stricte, refusera l'idée même que la musique puisse ou doive exprimer l'état d'âme de l'artiste, justement pour donner à la musique une plus grande autonomie. L'objectif de la présente section est de situer le roman proustien dans cette double articulation théorique autour de la notion de l'expression. Comment Proust s'approprie-t-il l'héritage de l'esthétique romantique et comment répond-il au défi du formalisme moderne ? Deux lettres que nous avons déjà commentées dans les

⁷⁷¹ Le terme « musique absolue » a été créé en 1846 par Wagner dans un « programme » de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Il décrit ainsi le début du finale de la symphonie : « Ce récitatif dépasse presque déjà les bornes de la musique absolue et emporte par une adjuration véhémement et pathétique l'adhésion des autres instruments à la rencontre desquels il s'avance ; il finit par devenir lui-même un thème de chant ». Richard Wagner, « La Neuvième Symphonie », *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2013, p. 70. Sur le destin particulièrement compliqué du terme entre 1846 et 1913, voir Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2006, p. 23-41.

⁷⁷² Richard Wagner, « Beethoven », *Écrits sur la musique*, p. 93-99. Nous suivons l'interprétation de Mark Evan Bonds, *Absolute Music : The History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 237-249.

⁷⁷³ Mark Evan Bonds, *Absolute Music*, p. 262-268 ; Violaine Anger, *Le Sens de la musique*, vol. 2, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 293-294.

parties précédentes, écrites respectivement en 1894 et en 1915, montrent de façon exemplaire les réponses de l'écrivain qui seront plus largement développées dans la *Recherche*, si bien que nous nous permettons de les examiner à nouveau avant d'entrer dans le roman.

Le point sur lequel nous sommes en désaccord c'est que je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) de notre âme, qui commence là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.

Reynaldo au contraire, en considérant la musique comme dans une dépendance perpétuelle de la parole, la conçoit comme le mode d'expression de sentiments particuliers, au besoin de nuances de la *conversation*. Vous savez qu'une symphonie de Beethoven (ce qui pour moi est non seulement ce qu'il y a de plus beau en musique, mais encore ce qui remplit la plus haute *fonction* de la musique, puisqu'elle se meut en dehors du particulier, du concret – est aussi profonde et aussi vague que notre sentiment ou notre volonté dans son essence, c'est-à-dire abstraction faite des objets particuliers et extérieurs auxquels elle peut s'attacher) l'ennuie beaucoup⁷⁷⁴.

Je voudrais vous copier le commentaire qu'on donne de l'*andante* du *VII^e quatuor*. Cela pourrait être un commentaire de votre dernière valse. Mais même écrit par vous, tout commentaire étant en *mots* c'est-à-dire en *idées générales*, laisserait passer cette particularité intime, inexprimable, qui fait que les choses sont pour nous ce qu'elles ne sont pour personne au monde par exemple quand nous sommes ivres (ivres de vin, ou de chagrin, ou de promenade etc.) et que votre musique va chercher au fond insondable de l'être de Reynaldo et nous rapporte, alors que Reynaldo lui-même en parlant ne pourrait nous le rendre = Génie⁷⁷⁵.

La première lettre reproduit le *credo* romantique et schopenhauerien des wagnériens de l'époque. N'ayant aucun objet déterminé, la musique s'établit comme mode d'expression infini, qui exprime des sentiments de façon générale, c'est-à-dire dans leur essence. Le langage est par contre un « mode d'expression fini » dont la musique instrumentale pure s'efforce de se libérer. L'indéfini se travestit en l'infini, la vague se confond avec la profondeur. Cette logique (ou défaillance de la logique) est renversée dans la deuxième lettre écrite vingt et un ans plus tard, au sujet du *Ruban dénoué* de Reynaldo Hahn. Là, les mots sont assimilés aux « idées générales », alors que la particularité relève de la musique. Celle-ci est capable de dépasser la limite du langage grâce à cette précision de l'expression qui fait individualiser des expériences parfois censées inexprimables.

⁷⁷⁴ Lettre à Suzette Lemaire, novembre 1894 (*Corr. I*, p. 386-387).

⁷⁷⁵ Lettre à Reynaldo Hahn, vers le 12 ou le 13 novembre 1915 (*Corr. XIV*, p. 290).

À cet égard, la deuxième lettre rejoint *Du Beau musical* de Hanslick, pour qui la musique ne peut pas « désign[e]r le sentiment lui-même » ni « représenter des concepts abstraits⁷⁷⁶ ». L'idée qu'elle exprime des sentiments indéfinis est absurde pour lui, parce que « toute activité artistique consiste au contraire à individualiser, à imprimer la marque du déterminé à partir de l'indéterminé, du particulier à partir du général⁷⁷⁷. » Au-delà du nommable, la musique se manifeste avec une précision impeccable et une particularité irréductible. Le renversement de la métaphysique de la musique suit la même logique chez Proust et chez Hanslick.

Cela ne signifie nullement que l'écrivain se soit converti au formalisme hanslickien à un moment, entre 1894 et 1915⁷⁷⁸. L'argument du philosophe viennois sert à consolider sa célèbre thèse dite « négative », selon laquelle « l'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique⁷⁷⁹ ». Au contraire, Proust ne manifeste aucune intention de renoncer à l'idée de l'expression. Plus haut dans la même lettre, il écrit à propos de l'œuvre de son ami que « l'expression est tellement débarrassée de tout ce qui n'est pas ce qu'elle veut exprimer qu'il n'y a plus qu'une chose, art ou vie je ne sais pas, et non pas deux⁷⁸⁰. » Ces deux lettres sont liées par la même référence à la figure de Beethoven, qui représente par excellence la « profondeur » et la sincérité de l'expression artistique.

La métaphysique romantique est renversée, mais l'idée de l'expression est sauvée. Ce double mouvement sera-t-il retrouvé dans la *Recherche* ? En nous appuyant sur l'étude génétique de la deuxième partie, nous pouvons ainsi formuler notre hypothèse en trois temps : Proust fait face au défi de l'esthétique formaliste, rompt avec la métaphysique schopenhauerienne sous son influence, mais n'y adhère pas totalement parce qu'il ne peut abandonner l'idée de l'expression. Les épisodes musicaux de la *Recherche* s'articulent autour de ces tournants théoriques. Le résultat sera une reconstruction de l'esthétique musicale romantique, préparée longuement et minutieusement dans le parcours du roman entre la sonate et le septuor, et qui assure une liaison souvent négligée entre les deux œuvres de Vinteuil.

⁷⁷⁶ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 84.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁷⁸ Si les positions de Hanslick et de Proust ne sont pas identiques, Francis Wolff développe une réflexion qui pourrait mieux rendre compte de la pensée du romancier. À propos de l'expression de l'émotion dans la musique, Wolff analyse « le caractère extrêmement particulier et précis de l'émotion que nous entendons *en elle* ». Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 350-351. De toute façon, la « particularité » qu'entend Proust dans sa deuxième lettre reste ambiguë. Signifie-t-elle l'impression purement musicale (Hanslick) ou la précision dans l'expression de l'émotion (Wolff) ? Après tout, cette ambiguïté n'invalide pas notre argument.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 79. Il s'agit du titre du deuxième chapitre du livre.

⁷⁸⁰ Lettre à Reynaldo Hahn, vers le 12 ou le 13 novembre 1915 (*Corr. XIV*, p. 289). Proust associe d'ailleurs la musique de Hahn au « fond insondable de l'être de Reynaldo ».

5.2.1. Théories de l'expression dans « Un amour de Swann »

Les descriptions de la sonate de Vinteuil dans « Un amour de Swann » représentent différentes prises de position quant à la question de l'expression en musique. C'est, d'une part, dû à la structure du récit, dans lequel la fin de l'amour se superpose à une révélation philosophique ; d'autre part, à la genèse troublée du texte, qui reflète le tournant de la pensée esthétique de l'écrivain dans les années 1911-1913. À travers l'analyse des passages décrivant la sonate, nous dégagerons trois théories distinctes qui étaient en concurrence pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui correspondent au développement du récit : subjectiviste, métaphysique et formaliste.

Cette fois encore, la philosophie contemporaine offre plusieurs pistes de réflexion pour comprendre la puissance expressive de la musique⁷⁸¹. Quand un morceau de musique s'entend comme exprimant quelque chose, par exemple une émotion, il y a deux possibilités d'expliquer ce phénomène : soit l'émotion est une propriété objective et réelle possédée par le morceau, soit il s'agit seulement d'une réaction subjective de l'auditeur, c'est-à-dire d'une excitation de l'émotion chez ce dernier⁷⁸². Ensuite, il faut distinguer l'expression, action intentionnelle de celui qui s'exprime, et l'expressivité, propriété qui se présente dans un morceau de musique. On peut considérer l'émotion dans la musique comme exprimée par l'artiste⁷⁸³, ou par un personnage hypothétique, censé s'exprimer dans le morceau⁷⁸⁴, mais il est également possible que l'expressivité ne soit pas l'effet d'un acte concret de l'expression, tout en étant une propriété objective de la musique. Dans ce dernier cas, la musique n'exprime pas directement une émotion, l'expérience de l'auditeur s'expliquant par une ressemblance entre une forme musicale et l'expression de l'émotion trouvée dans la vie humaine⁷⁸⁵.

⁷⁸¹ Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 119-178. Pour une synthèse de la problématique, voir aussi Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 167-277 et Theodore Gracyk et Andrew Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011, p. 199-242.

⁷⁸² Théorie de l'excitation : un morceau de musique exprime une émotion si et seulement si ce morceau de musique a excité cette même émotion chez l'auditeur. Derek Matravers, « Arousal Theories », in Theodore Gracyk et Andrew Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 212-222.

⁷⁸³ Théorie de l'expression : l'émotion est ressentie par l'auteur (théorie romantique) ou exprimée dans l'œuvre intentionnellement par lui comme ressentie par un personnage (nouvelle théorie romantique). Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason : Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford, Clarendon Press, p. 258-347.

⁷⁸⁴ Théorie du personnage : en entendant la musique comme expressive d'une émotion, l'auditeur s'engage à entendre un agent (*persona*) dans la musique. Jerrold Levinson, « Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression », *Contemplating Art*, Oxford, Clarendon Press, 2006, p. 91-108.

⁷⁸⁵ Théorie de la ressemblance : l'expressivité de la musique consiste à présenter une caractéristique émotive

Il n'est pas difficile de situer les trois positions prises successivement par Proust dans cet éventail théorique. Dans un premier temps, il rejette la conception subjectiviste afin de rendre à la propriété expressive de la musique un statut objectif et réel, en adoptant passagèrement la pensée métaphysique. Dans le deuxième temps, il dissocie l'expression et l'expressivité pour s'éloigner de celle-ci et pour se rapprocher d'une compréhension formaliste de l'œuvre musicale.

La théorie subjectiviste

La première théorie de l'expressivité dans l'épisode de la sonate de Vinteuil se trouve dans le passage où le narrateur explique comment la petite phrase est devenue « l'air national » de l'amour de Swann. L'association personnelle entre la phrase musicale et l'être aimé est fondée sur un usage subjectiviste de l'expressivité de la musique.

Elle passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire ; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement. Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie. Dans sa grâce légère, elle avait quelque chose d'accompli, comme le détachement qui succède au regret. Mais peu lui importait, il la considérait moins en elle-même – en ce qu'elle pouvait exprimer pour un musicien qui ignorait l'existence et de lui et d'Odette quand il l'avait composée, et pour tous ceux qui l'entendraient dans des siècles – que comme un gage, un souvenir de son amour qui, même pour les Verdurin, ou pour le petit pianiste, faisait penser à Odette en même temps qu'à lui, les unissait⁷⁸⁶.

Le déroulement de la musique est décrit comme exprimant une émotion, en l'occurrence, le désenchantement. Swann croit distinguer dans la petite phrase une propriété expressive, parce qu'elle possède une propriété perceptive qui lui semble incarner la structure de l'expression émotive dans la vie réelle. Le statut de propriété expressive en question est incertain à ce stade, comme le montrent les nombreuses expressions de modalité (« croyait », « semblait », « comme », « pouvait »). Le narrateur émet une hypothèse qui relève du sens commun, mais qui demeure ici sans écho : c'est une propriété expressive objective (« pour tous ceux qui l'entendraient dans des siècles »), exprimée par le compositeur (« pour un musicien »). Swann, pourtant, néglige le sens objectif de la petite phrase pour en tirer un

dans son apparence. Peter Kivy, *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989 ; Stephen Davies, « Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music », *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 7-20.

⁷⁸⁶ CS, I, p. 215.

usage personnel. Après avoir captivé par sa « grâce » l'esprit de l'auditeur, elle finit par devenir « un souvenir de son amour ». Quand Odette joue la sonate au piano pour Swann, Proust explique le mécanisme de ce processus.

Mais la petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire, les proportions de l'âme de Swann s'en trouvaient changées ; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant, au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour, s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse⁷⁸⁷.

Ce paragraphe présente les deux conditions nécessaires pour réaliser une association subjective entre la phrase musicale et l'être aimé. D'un côté, il y a une excitation de l'émotion donnée comme un fait, quelle que soit son origine. La musique cause dans « l'âme de Swann » une exaltation mi-sensuelle mi-esthétique, qui éveille en lui la « soif d'un charme inconnu ». D'un autre côté, il faut constater que la petite phrase ne possède pas de contenu sémantique défini. N'apportant à l'auditeur « rien de précis », sa propriété expressive lui paraît foncièrement indéterminée. La théorie (ou plutôt une attitude pré-théorique) subjectiviste de Swann consiste à interpréter cette indétermination à son gré. Il projette sur la musique sa propre situation émotionnelle, croyant que celle-ci répond à une aspiration de transcendance éveillée en lui. Ainsi, le subjectivisme confond ce qui est dans la musique et ce qui est en l'auditeur : la propriété présumée expressive s'en tient à être un stimulus pour une association personnelle, mais sa nature reste inexpliquée. Même après avoir deviné la qualité émotive de la musique par des auditions réitérées, le personnage est incapable de la ressentir⁷⁸⁸.

La théorie métaphysique

Rappelons que la métaphysique romantique considère l'indéfini du contenu sémantique de la musique comme infini : cette attitude correspond au pressentiment d'« une réalité

⁷⁸⁷ CS, I, p. 233.

⁷⁸⁸ CS, I, p. 234.

supérieure aux choses concrètes » qu'éprouve Swann. Ainsi, le paragraphe ci-dessus contient déjà une clé de la deuxième théorie de l'expression, la théorie métaphysique. Il faut pourtant attendre le concert chez Mme de Saint-Euverte pour que Swann atteigne à cette nouvelle étape. En écoutant la sonate, le personnage, d'abord envahi par les souvenirs d'Odette, porte son attention peu à peu sur la musique elle-même et son compositeur. Après un questionnement passager sur la vie de Vinteuil, c'est là qu'il retrouve le sentiment de désenchantement qu'il a connu autrefois dans la sonate.

Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable quand il croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance. C'est que la petite phrase au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. 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 visible⁷⁸⁹.

Si Swann a été jadis attiré par la ressemblance entre la propriété expressive de la musique et l'expression de l'émotion dans la vie réelle, il reconnaît cette fois leur différence qualitative. Que la musique ne désigne pas les choses concrètes ne signifie pas qu'elle n'a aucun contenu sémantique mais qu'elle exprime son contenu dans un état idéal. La valeur expressive de la musique est affirmée sans détour. Ses propriétés expressives sont des propriétés réelles et objectives, qui existent indépendantes de l'expérience de l'auditeur.

Ayant la capacité de « rendre visible » l'essence des choses, la musique possède une valeur cognitive. En exprimant une émotion, telle « une tristesse intime » dans son état idéal, elle aide l'auditeur à comprendre cette même émotion en lui. De la même manière, elle l'aide à accepter une vérité intolérable mais invincible, une « sagesse » sur la vanité de l'amour. La musique transmet un message à l'auditeur qui sait l'entendre, d'où l'impression de la personnification de la petite phrase, réalisée par sa pronominalisation fréquente par « elle⁷⁹⁰ ».

⁷⁸⁹ CS, I, p. 342-343.

⁷⁹⁰ La petite phrase est comparée à « une passante » sourdement baudelairienne (CS, I, p. 207), à Odette elle-même dont « l'apparition » est secrètement flaubertienne (CS, I, p. 339) et encore à « une déesse protectrice et confidente de son amour » (CS, I, p. 342). Elle prend enfin la figure d'un personnage fictif qui s'exprime à la place de l'artiste, comme le personnage hypothétique de Levinson. « Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de

Ainsi, la théorie métaphysique de l'expression musicale permet à l'auditeur de se délivrer de ses souffrances amoureuses. Le subjectivisme est dépassé, Swann a saisi le sens métaphysique de la musique.

La théorie formaliste

Toutefois, le concert chez Mme Saint-Euverte recèle un autre point de vue. Comme l'a montré Françoise Leriche, la réécriture de l'épisode sur les placards de *Du côté de chez Swann* ouvre un nouvel horizon pour la réflexion esthétique sur la sonate de Vinteuil⁷⁹¹. Le « dernier morceau » de l'œuvre présente une approche formaliste, qui considère la sonate, selon Leriche, comme une « création formelle ». Notre relecture du passage vise à approfondir et partiellement à renouveler son propos, pour en déduire une troisième théorie de l'expression en musique.

Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. 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 gémissant 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'appivoiser, le capter⁷⁹².

Le principe fondamental du formalisme, l'autonomie de l'œuvre musicale, est proclamé dans ce paragraphe. La sonate est une construction logique qui exclut la fantaisie, un « monde fermé à tout le reste ». Or, le vocabulaire caractéristique du formalisme (« nécessité », « pertinence », « évidence » et « logique ») fait contraste avec celui qui relève de l'expression d'émotion (« se plaignit », « abandonné », « gémissant » et « tendrement »). Ce morceau de

les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. » (CS, I, p. 342) Pour une comparaison entre Odette Swann et Marie Arnoux de Flaubert, voir Mireille Naturel, *Proust et Flaubert*, p. 174-179. Sur la théorie de Levinson, voir *supra*, note 783.

⁷⁹¹ Françoise Leriche, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », *Genesis*, n° 36, 2013, p. 115-117.

⁷⁹² CS, I, p. 345-346.

musique instrumentale pure est donc hautement expressif et manifeste même un caractère sentimental. Mais de qui est ce sentiment ? Leriche y voit une contradiction entre « l'interprétation sentimentale » et une « rectification formaliste⁷⁹³ ». À notre avis, le formalisme de Proust dans ce passage n'est pas forcément le formalisme radical et moderniste d'un Stravinski, qui refuse catégoriquement toute expression en musique. Même Hanslick admet en partie que la musique peut avoir des propriétés expressives d'une manière particulière, et nous verrons qu'en effet la pensée de Proust n'est pas éloignée de la solution du critique viennois. Nous proposons de voir dans ce paragraphe l'élaboration d'une façon formaliste d'expliquer l'expressivité en musique. Cette interprétation a l'avantage de reconnaître l'unité discursive et la cohérence du texte.

En critiquant ce qu'il appelle « l'esthétique du sentiment », Hanslick prétend que la musique présente seulement le « côté dynamique des sentiments » : elle est « capable de reproduire le mouvement d'un processus physique ». Or, ce mouvement forme « l'élément que la musique a en commun avec le sentiment et qu'elle peut mettre en forme⁷⁹⁴ ». La musique ne peut pas exprimer le sentiment, mais il y a une « analogie du mouvement⁷⁹⁵ » entre l'art du son et le domaine de l'émotion humaine. En conséquence, il se trouve chez Hanslick une dissociation de l'expression et de l'expressivité. C'est l'œuvre elle-même qui porte en elle des propriétés perceptives, susceptibles d'être mises en analogie avec des sentiments, l'auteur ne faisant que construire une forme objective⁷⁹⁶.

Certains philosophes de la musique reprennent l'idée de Hanslick pour expliquer l'expressivité par la notion de ressemblance. Un des représentants de ce courant, Stephen Davies, soutient que l'expressivité d'un morceau de musique est tributaire de l'expérience de la ressemblance qui se trouve notamment entre « la structure dynamique de la musique qui se déploie temporellement et les configurations du comportement humain associé à l'expression de l'émotion⁷⁹⁷. » Il y a donc « la *présentation* de l'*apparence* d'une émotion, mais pas

⁷⁹³ Françoise Leriche, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », p. 116.

⁷⁹⁴ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 84-85.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁹⁶ « Puisque chaque élément de la musique se prête à une expression qui lui est propre, les traits de caractère prédominants chez le compositeur (la sentimentalité, l'énergie, la gaieté, etc.) se manifesteront dans le choix conséquent de certaines tonalités, de certains rythmes, de certaines transitions, en fonction des caractères généraux que la musique est capable de restituer. Une fois diffusés dans l'œuvre d'art, ces traits de caractère ne sont intéressants que comme déterminités musicales, comme caractère de la composition, et non du compositeur » (*ibid.*, p. 144).

⁷⁹⁷ Stephen Davies, « Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music », p. 10. Voir *supra*, note 784.

l'expression d'une émotion *actuelle*⁷⁹⁸ ». En même temps, il souligne que l'expressivité est une propriété objective que possède littéralement – non symboliquement ou métaphoriquement – un morceau de musique⁷⁹⁹. On sait que ce réalisme est un point de départ pour Proust.

L'analogie avec le comportement humain ou la parole est aussi présente dans la description proustienne de la musique. Le piano « se plaint », le violon « l'entend » et « répond », le piano « redit » et le violon « recueille les cris » : les instruments imitent un dialogue passionné, comme on l'entend dans le finale de la *Sonate pour violon et piano* de Franck. Ils sont métaphorisés par des oiseaux et, par cela, on entend leur chant *comme* expression d'émotion des êtres humains. Plus précisément, il y a d'un côté, des mélodies qui ressemblent aux paroles passionnées et, de l'autre, des oiseaux qui s'expriment dans une situation imaginaire concrète ; puis, les deux mondes sont liés par l'analogie que construit l'emploi quatre fois réitéré de l'expression « comme ». L'auditeur remarque d'abord la ressemblance qui, comme chez Davies, est un fait objectif ; la métaphore de l'oiseau lui permet de l'interpréter comme expressive de quelque chose. On peut ainsi résumer la théorie formaliste de l'expression musicale.

On pourrait se demander pourtant si la partie de piano n'exprime pas directement une émotion en « se plaignant », et si ce n'est pas inutilement compliquer la lecture que de prétendre qu'elle « ressemble à un dialogue passionné ». À cette objection, nous avons trois raisons pour défendre notre argument.

Premièrement, la musique est décrite métaphoriquement non seulement par des verbes d'énonciation (se plaindre, redire), mais aussi par des verbes d'action (entendre, recueillir). Ces derniers signifient moins l'expression d'une émotion qu'un comportement qui peut éventuellement porter l'expressivité. De plus, même les verbes d'énonciation n'ont aucun objet concret, contrairement à la petite phrase dans les pages précédentes qui avait toujours un message sentimental précis.

Deuxièmement, la métaphore de l'oiseau diffère, par sa structure, de la personnification de la petite phrase qui dominait le texte jusqu'alors. Si la personnification liait un objet sonore (petite phrase) à un agent (personnage féminin), Proust établit ici une nouvelle sorte de parallélisme entre deux objets sonores émis par deux agents distincts, c'est-à-dire entre le son du piano et le chant de l'oiseau. Dans ce nouveau schéma, le chant de l'oiseau est

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

métaphorique, mais la musique entière ne l'est pas.

Troisièmement, même si l'on admet que la partie de piano exprime directement une émotion, elle ne s'adresse pas à l'auditeur. Contrairement à la petite phrase qui transmettait son message à Swann, les deux parties de la sonate se parlent l'une à l'autre, dans un « monde fermé » qui est l'œuvre. Le tout, la sonate de Vinteuil, ne dit rien. C'est l'expérience de la ressemblance chez l'auditeur qui lui permet de dégager d'une construction autonome les propriétés expressives.

Pour terminer, il faut noter que le nom de Swann n'apparaît pas dans la citation. La relation entre la théorie expliquée et le personnage auditeur semble ambiguë à cause de la présence renforcée du narrateur omniscient. De qui est la métaphore de l'oiseau ? Certes, Swann ne fait pas sienne la théorie formaliste de l'expression, ce qui compte pour un amoureux désespéré étant toujours la théorie métaphysique représentée par la petite phrase. En même temps, il est non moins vrai que le passage raconte l'expérience de Swann. Il se rapproche d'une compréhension formaliste de la musique : il distingue les idées musicales, aperçoit la logique de la composition et comprend que le génie de Vinteuil est de découvrir « les lois secrètes d'une force inconnue⁸⁰⁰ ». Toutefois, il garde sa vieille opinion au sujet de l'expressivité. Avec la dernière apparition de la petite phrase, la musique redevient pour lui « la parole ineffable » de l'artiste, puis « une cérémonie surnaturelle⁸⁰¹ », le formalisme cédant à nouveau à la métaphysique.

Cette ambiguïté, qui marque le moment de la mort d'un amour, constitue une articulation dans le roman. L'aboutissement de Swann sera le point de départ pour le héros. Avant de suivre l'histoire de ce dernier, nous tenons à souligner encore l'ambiguïté de Swann, qui a deux implications pour notre recherche. D'une part, au lieu d'être un pur contre-modèle, Swann jouera un rôle positif dans l'apprentissage artistique du héros. D'autre part, il se peut que la théorie formaliste ne soit pas la vérité finale. Notre propos, nous le verrons, est de réviser la dichotomie souvent trop simplifiée entre Swann-décadent-dilettante contre-modèle et le héros-écrivain-créateur d'une nouvelle époque.

⁸⁰⁰ CS, I, p. 345.

⁸⁰¹ CS, I, p. 347.

5.2.2. Représentation et inexpressivité

Lorsque le jeune héros de la *Recherche* est invité chez son amie Gilberte et entend pour la première fois la sonate de Vinteuil jouée au piano par Odette, Charles Swann, qui a depuis longtemps abandonné sa quête esthétique, fait ce commentaire dont le sens théorique a été souvent négligé.

N'est-ce pas que c'est beau cette Sonate de Vinteuil ? me dit Swann. Le moment où il fait nuit sous les arbres, où les arpèges du violon font tomber la fraîcheur. Avouez que c'est bien joli ; il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel. Ce n'est pas extraordinaire qu'une cure de lumière comme celle que suit ma femme agisse sur les muscles, puisque le clair de lune empêche les feuilles de bouger. C'est cela qui est si bien peint dans cette petite phrase, c'est le Bois de Boulogne tombé en catalepsie. Au bord de la mer c'est encore plus frappant, parce qu'il y a les réponses faibles des vagues que naturellement on entend très bien puisque le reste ne peut pas remuer. À Paris c'est le contraire ; c'est tout au plus si on remarque ces lueurs insolites sur les monuments, ce ciel éclairé comme par un incendie sans couleurs et sans danger, cette espèce d'immense fait divers deviné. Mais dans la petite phrase de Vinteuil et du reste dans toute la Sonate ce n'est pas cela, cela se passe au Bois, dans le gruppetto on entend distinctement la voix de quelqu'un qui dit : « On pourrait presque lire son journal⁸⁰². »

C'est une idée très répandue au XIX^e siècle qui est exprimée par Swann : la musique peut représenter les choses de la nature. Au lieu de l'expression d'une vérité métaphysique, le sens de la sonate pour Swann dans ce passage réside dans sa puissance évocatrice. Certes, son écoute est fondée sur une erreur patente : il associe à ce qu'évoque la musique un objet concret tiré de sa mémoire. À cet égard, il est vrai qu'il retourne à une forme de subjectivisme préthéorique. Le narrateur du roman remarque cette erreur en disant que la musique est « trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver⁸⁰³ ». Toutefois, ce commentaire mérite une attention particulière pour deux raisons : premièrement, la représentation musicale selon Swann se caractérise par une précision remarquable ; deuxièmement, il pense que la musique décrit non seulement un objet, mais un aspect spécifique de l'objet.

La musique évoque un « côté » du clair de lune, observé à un moment donné dans un environnement particulier. Cette condition d'observation détermine *comment* un aspect

⁸⁰² *JFF*, I, p. 523-524.

⁸⁰³ *JFF*, I, p. 524.

spécifique de l'objet devient perceptible pour nous. Dans une autre situation, au bord de la mer ou à Paris, le phénomène ne se produit pas. Swann aurait eu tort en disant que Vinteuil a peint le clair de lune. Mais comment arrive-t-on à observer un *effet* du clair de lune dans une situation déterminée, en l'occurrence, dans un silence absolu et dans un espace à la fois secret et ouvert, on peut légitimement poser cette question en écoutant la musique de Vinteuil. « C'est au fond assez joli, n'est-ce pas, dit Swann, que le son puisse refléter comme l'eau, comme une glace⁸⁰⁴. » Ce propos est parfaitement juste, à condition qu'il n'associe pas le son à une eau ou à une glace réelle qu'il a connue autrefois.

Comment un élément de musique pure, tel un « arpège » ou un « gruppetto », peut-il avoir une puissance évocatrice si précise ? Le philosophe Francis Wolff explique que la musique « ne figure pas des choses, mais des événements purs de toute chose ». Les événements « qui surgissent dans l'ordre du temps » ont des qualités non pas visibles mais audibles⁸⁰⁵. D'où la force d'imitation propre à la musique. Elle « ne reproduit pas, avec son propre langage, des choses ou leurs mouvements, mais elle se contente de mimer le bruit qu'ils font naturellement – ce qui peut, en effet, contribuer à éveiller l'imagination *visuelle* de l'auditeur ou à renforcer le préjugé nominaliste⁸⁰⁶ ». Proust exprime la même idée dans *La Prisonnière* : « L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur⁸⁰⁷. » En représentant un événement pur, la musique nous incite à imaginer une chose. L'erreur de Swann est de confondre ce que lui donne son « imagination visuelle » animée par l'évocation musicale et ce qui est associé dans sa mémoire à son expérience de la musique. « Les feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase⁸⁰⁸. » Mais il a raison au moins de penser que la musique, encore selon le terme de Wolff, reproduit un « climat⁸⁰⁹ ».

Cette nouvelle appréciation de la sonate signifie pour Swann le renoncement à la métaphysique schopenhauerienne de la musique. En effet, il n'en a plus besoin parce qu'il ne souffre plus d'amour, c'est-à-dire qu'il n'a plus aucune motivation pour chercher le « sens

⁸⁰⁴ *JFF*, I, p. 524.

⁸⁰⁵ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 410.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 426.

⁸⁰⁷ *P*, III, p. 623.

⁸⁰⁸ *JFF*, I, p. 524.

⁸⁰⁹ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 361.

profond⁸¹⁰ » de la sonate qui hantait les années où il était amoureux. « Je voulais dire simplement, dit-il à Odette, à ce jeune homme que ce que la musique montre – du moins à moi – ce n'est pas du tout la "volonté en soi" et la "synthèse de l'infini", mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le *Palmarium* du Jardin d'Acclimatation⁸¹¹. » Nattiez considère cette parole comme témoignant l'échec ultime de Swann, son « incompréhension fondamentale⁸¹² ». Pourtant, l'affirmation du musicologue découle de sa position qui prend la métaphysique schopenhauerienne pour la vérité ultime dans le monde musical de la *Recherche*. Si cela n'est pas le cas, son propos ne sera plus valide. La « scène de transmission » ne marque-t-elle pas au contraire une désillusion nécessaire pour le futur artiste, bien qu'elle soit infructueuse ? Le héros ne subira pas l'influence de la métaphysique de la musique malgré son amitié avec Bloch, sans doute parce que la validité de cette pensée est écartée dès son premier contact avec la sonate de Vinteuil. Ensuite, renoncer à la fonction métaphysique pour privilégier la puissance évocatrice⁸¹³, n'est-ce pas un choix esthétique significatif ? Nous verrons le rôle de la musique évocatrice ou imitative dans les volumes ultérieurs du roman.

Là, Proust rejoint un moment décisif de l'histoire de la musique française. Swann entrevoit la théorie formaliste de l'expression, sans la comprendre à fond ; il renonce à la métaphysique schopenhauerienne ; enfin, il est attiré par la puissance évocatrice ou imitative de la musique. Ces trois moments ne résument-ils pas, d'une certaine manière, la carrière du jeune Debussy ? On connaît son wagnérisme farouche dans *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-1889) ; l'incomparable arabesque de *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894) ; la précision imitative des *Images pour piano* (1905-1907). D'ailleurs, dans ses articles de presse, Claude Debussy le critique exprime des idées qui contribuent aussi à justifier ses travaux de compositeur. D'abord, la notion d'« arabesque musicale » lui permet de concilier l'approche formaliste et l'expressivité musicale⁸¹⁴. Puis, évoquant avec ironie l'« époque charmante où [il était] follement wagnérien », il rejette l'idée métaphysique de l'expression, si bien qu'il

⁸¹⁰ *JFF*, I, p. 524.

⁸¹¹ *JFF*, I, p. 524.

⁸¹² Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 115.

⁸¹³ Swann est conscient du changement de son point de vue. « Et remarquez que la phrase de Vinteuil ne me montre que tout ce à quoi je ne faisais pas attention à cette époque. De mes soucis, de mes amours de ce temps-là, elle ne me rappelle plus rien, elle a fait l'échange » (*JFF*, I, p. 524).

⁸¹⁴ « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. À cette conception ornementale, la musique acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressionner le public et fait surgir les images » (Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 34, *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1901).

trouve la « suprême beauté » de *Parsifal* dans la musique instrumentale qu'il appelle la « partie décorative⁸¹⁵ ». Enfin, il soutient un réalisme qui vise à représenter le plus fidèlement possible, par des moyens proprement musicaux, des événements sonores.

Tous les bruits qui se font entendre autour de vous peuvent être rendus. On peut représenter musicalement tout ce qu'une oreille fine perçoit dans le rythme du monde environnant. Certaines personnes veulent tout d'abord se conformer aux règles ; je veux, moi, ne rendre que ce que j'entends⁸¹⁶.

Le rejet formaliste de la métaphysique schopenhauerienne, qui ne reconnaît aucun contenu sémantique dans la musique, est une réaction moderniste contre l'idée de l'expression. Pour Hanslick, celle-ci n'est ni le but ni le contenu de la musique⁸¹⁷. Chez Debussy, la représentation du monde extérieur rejoint cette réaction. Jankélévitch a montré que le réalisme debussyste est étroitement lié à sa recherche de l'inexpressivité. Il y a chez le musicien une « plaine immense de l'objectivité », où l'on observe « l'effacement du sujet dans l'objet » et entend « les voix inexpressives de la nature animale et végétale⁸¹⁸ ». L'objectivité est un antidote contre la soif romantique de l'expression : tel est le sens de l'impressionnisme musical selon le philosophe⁸¹⁹. En France, le formalisme moderne a fait un détour par la représentation objective et la recherche de l'inexpressivité : c'est ce que Jankélévitch a défendu dans son ouvrage *La Musique et l'ineffable*, dont le contexte historique ne doit pas être négligé. « Non seulement la musique d'aujourd'hui est jalousement réservée dans l'expression des sentiments, mais encore elle est pudiquement allusive dans la description et la représentation des choses⁸²⁰. » Quant à Proust, il comprend aussi que la réaction debussyste contre le wagnérisme est une réaction contre la recherche extrême de l'expression en musique.

Elle [Mme de Cambremer] ne se rendait pas compte que si Debussy n'était pas aussi indépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui

⁸¹⁵ « Tout ce qui précède ne regarde que le poète qu'on a coutume d'admirer chez Wagner et ne peut atteindre en rien la partie décorative de *Parsifal* ; elle est partout d'une suprême beauté. On entend là des sonorités orchestrales, uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique » (*ibid.*, p. 144, *Gil Blas*, 6 avril 1903).

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 308 (« Déclaration à un journaliste autrichien », décembre 1910).

⁸¹⁷ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 66.

⁸¹⁸ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019[1976], p. 186-187, 193 et 198.

⁸¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 41-43.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 64.

qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire⁸²¹.

Les concerts symphoniques sur la plage de Balbec ont une résonance debussyste : ils rappellent la rêverie du compositeur sur « la musique en plein air », dont l'enjeu est de promouvoir l'idée d'une musique libérée de la manie expressive⁸²². À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume le plus marqué par l'esthétique impressionniste, se referme précisément sur cette scène de concert, que l'on retrouve d'ailleurs lors du deuxième séjour à Balbec dans *Sodome et Gomorrhe*⁸²³.

À dix heures, en effet, il éclatait sous mes fenêtres. Entre les intervalles des instruments, si la mer était pleine, reprenait, coulé et continu, le glissement de l'eau d'une vague qui semblait envelopper les traits du violon dans ses volutes de cristal et faire jaillir son écume au-dessus des échos intermittents d'une musique sous-marine⁸²⁴.

Les deux références à *Pelléas et Mélisande* dans l'entretien avec Mme de Cambremer renvoient à la fonction évocatrice et imitative de la musique moderne. L'opéra de Debussy, c'est d'abord « cette odeur des roses montant jusqu'aux terrasses⁸²⁵ », puis « les petites cloches de l'*angélus* qui sonnaient aux environs de Féterne ». La deuxième référence surtout rappelle le commentaire de Swann sur la sonate de Vinteuil, en ce qu'elle décrit un aspect particulier d'un phénomène dans des conditions données.

Dans l'ensoleillement qui noyait à l'horizon la côte dorée, habituellement invisible, de Rivebelle, nous discernâmes, à peine séparées du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'*angélus* qui sonnaient aux environs de Féterne. « Ceci est encore assez *Pelléas*, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire. [...] Mais en effet, dis-je, d'habitude, de Balbec, on ne voit pas cette côte, et on ne l'entend pas non plus. Il faut que le temps ait changé et ait doublement élargi l'horizon. À moins qu'elles ne viennent vous chercher puisque je vois qu'elles vous font partir ; elles sont pour vous

⁸²¹ SG, III, p. 210.

⁸²² Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 46-47 (*La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901).

⁸²³ « 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 » (SG, III, p. 176).

⁸²⁴ JFF, II, p. 306.

⁸²⁵ SG, III, p. 208.

la cloche du dîner⁸²⁶. »

Il y a un parallélisme évident entre le propos de Swann sur le clair de lune qui perd sa tranquillité absolue à Paris et celui du héros sur les petites cloches que l'on n'entend plus à Balbec. Seulement le héros ne répète pas l'erreur subjectiviste de Swann. Le futur écrivain comprend le sens théorique de ce qu'il dit, qui est en fait ce que son aîné lui avait dit autrefois. L'idée d'une musique évocatrice et imitative fait ainsi partie de l'apprentissage artistique du héros.

Finalement, mieux qu'aucune référence directe, la subtile allusion aux *Nocturnes* (1897) dans *Sodome et Gomorrhe* représente l'esthétique impressionniste de la musique debussyste. On y entend une musique doucement rafraîchissante qui apaise la ferveur expressionniste et qui évoque enfin cette double ligne des clarinettes et des bassons qui ouvrent « Nuages » :

Rien qu'en ouvrant la porte sur le parc avant de partir, on sentait qu'un autre « temps » occupait depuis un instant la scène ; des souffles frais, volupté estivale, s'élevaient dans la sapinière (où jadis Mme de Cambremer rêvait de Chopin) et presque imperceptiblement, en méandres caressants, en remous capricieux, commençaient leurs légers nocturnes⁸²⁷.

L'esthétique debussyste se répercute également dans le septuor de Vinteuil. De nombreux critiques ont vu dans son début une influence de *La Mer* (1903)⁸²⁸. Outre l'allusion directe au sous-titre du premier mouvement, « De l'aube à midi sur la mer » – « par un matin d'orage », « dans un rose d'aurore », « à midi » – Nattiez remarque que les « notations concrètes et précises » qui caractérisent la description de Proust prennent leur modèle dans cette « œuvre franchement descriptive⁸²⁹ ». Pour Jankélévitch, *La Mer* est l'œuvre qui incarne par excellence l'objectivité debussyste, où toute trace de l'humain est définitivement effacée⁸³⁰. Le septuor surgit de la « plaine immense de l'objectivité » dont parle le philosophe à propos de Debussy : « c'était sur des surfaces unies et planes comme celle de la mer que, par un matin d'orage, commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre

⁸²⁶ SG, III, p. 217.

⁸²⁷ SG, III, p. 365.

⁸²⁸ Pour une analyse approfondie sur ce sujet, voir Jennifer Rushworth, « The Textuality of Music in Proust's *À la recherche du temps perdu* », *Romance Studies*, vol. 32, n° 2, avril 2014, p. 75-78.

⁸²⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 128-130.

⁸³⁰ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 200-203. Pour une analyse musicale de *Nocturnes* et *La Mer* qui touchent notre propos, voir Caroline Potter, « Debussy and Nature », in Simon Trezise (dir), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 147-151.

nouvelle⁸³¹ ».

Au bout de quelques lignes, la mer matinale de Debussy est traversée par un « chant de sept notes⁸³² ». Dans une recherche génétique éclairante, Francine Goujon voit dans *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky une clé de cette mélodie⁸³³. Aussi affirme-t-elle que la présence de ce dernier est ressentie partout dans le septuor, sauf dans le finale où elle trouve une référence à *Légende de Joseph* de Richard Strauss⁸³⁴. Si « la métaphore d'un monde sortant progressivement de la nuit⁸³⁵ » du début du septuor rappelle (au lieu de *La Mer* de Debussy) *Le Sacre du Printemps*, les métaphores de la danse sont un autre indice de l'influence de Stravinski et des Ballets russes⁸³⁶. Selon l'analyse de Goujon, le septuor se situe d'emblée au cœur de la modernité, où l'idée romantique de l'expression en musique sera considérée comme définitivement périmée.

Si l'on analyse le texte de Proust, on retrouve, dans le début du septuor, la théorie formaliste de l'expression formulée à la fin de la sonate. Pour représenter une atmosphère, la musique est d'abord métaphorisée par un phénomène météorologique fortement coloré. Or, la propriété émotive est attachée non pas au comparé (les éléments musicaux), mais au comparant : « Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux⁸³⁷. » Si le début du septuor semble exprimer un espoir mystérieux, c'est que l'auditeur l'entend comme ayant cette propriété expressive, qui s'établit par la ressemblance qui existe entre la musique et le phénomène météorologique.

Après l'appel « de l'éternel matin », la musique passe au motif de cloches. Cette fois, nous remarquons la répétition du verbe « sembler », indice privilégié de la ressemblance.

À midi pourtant, dans un ensoleillement brûlant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire, comme une couleur qu'on a à portée de sa

⁸³¹ P, III, p. 754.

⁸³² P, III, p. 754.

⁸³³ Francine Goujon, « *Du Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil », *Allusions littéraires et écriture cryptées dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, p. 309-310.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 311-314.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 109. « 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 » (P, III, p. 754).

⁸³⁶ Francine Goujon, « *Du Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil », *Allusions littéraires et écriture cryptées dans l'œuvre de Proust*, p. 300-301.

⁸³⁷ P, III, p. 754.

main sur une palette) semblait matérialiser la plus épaisse joie⁸³⁸.

Le début du septuor semble réaffirmer la validité de la théorie formaliste de l'expression. Le motif des cloches est tiré de la mémoire du compositeur et choisi par lui ; pourtant, la propriété expressive ressentie par l'auditeur appartient uniquement à l'œuvre et non pas à son créateur. Musique pleinement évocatrice et imitative, moderne par son objectivité qui rappelle Debussy et Stravinski, présentée au lecteur par une approche formaliste, le septuor de Vinteuil commence en résumant le parcours esthétique du roman proustien, de la fin d'« Un amour de Swann » au milieu de *La Prisonnière*. Cependant, son développement prendra un tour différent. Cet autre côté du septuor sera exploré dans les pages suivantes.

5.2.3. Régénération de l'esthétique romantique

Raisons pour la réhabilitation de l'expression

Les significations extrêmement diverses de l'adjectif « romantique » nécessite une clarification terminologique préalable. Par ce mot, nous entendons une idée de l'expression en art, qui consiste essentiellement pour un artiste à se projeter soi-même dans son œuvre. C'est cette idée que dénonçaient les courants de pensée modernes que nous avons examinés dans la section précédente. La théorie formaliste de l'expression est avant tout antiromantique, parce qu'elle ôte à l'artiste les propriétés expressives et les rend à l'œuvre elle-même. La recherche de la représentation objective a voulu à son tour minimiser l'importance de l'expressivité en musique. Il serait cependant erroné de chercher chez Proust une rupture avec le romantisme. Notre hypothèse est que le romancier, après avoir assimilé divers courants de la modernité, s'est efforcé de rétablir l'esthétique musicale romantique, en renouvelant la théorie de l'expression propre à celle-ci. La partie du septuor que nous n'avons pas encore examinée sera vouée à ce but.

Le romantisme musical a ses deux représentants dans la *Recherche* : la marquise douairière de Cambremer et le baron de Charlus. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, ces deux personnages, également pianistes, reconnaissent le don artistique du jeune héros et veulent voir en lui en quelque sorte leur héritier. Toutefois, leurs conceptions de l'expression

⁸³⁸ P, III, p. 755.

en art semblent loin de satisfaire le futur écrivain. D'abord, le « culte de Chopin⁸³⁹ » qu'a développé Mme de Cambremer dans sa jeunesse a un penchant sentimentaliste.

Vivant dans une famille provinciale qui avait peu de relations, n'allant guère au bal, elle s'était grisée dans la solitude de son manoir, à ralentir, à précipiter la danse de tous ces couples imaginaires, à les égrener comme des fleurs, à quitter un moment le bal pour entendre le vent souffler dans les sapins, au bord du lac, et à y voir tout d'un coup s'avancer, plus différent de tout ce qu'on a jamais rêvé que ne sont les amants de la terre, un mince jeune homme à la voix un peu chantante, étrangère et fausse, en gants blancs. Mais aujourd'hui la beauté démodée de cette musique semblait défraîchie⁸⁴⁰.

M. de Charlus, qui a jadis renoncé à aller écouter Chopin jouer en personne⁸⁴¹, échappe à cette sorte de sentimentalisme. Mais sa nature névrotique, qui est en effet désignée comme la source de son talent artistique, transparait dans sa conception romantique de l'inspiration. Voici la deuxième partie de la leçon sur le 15^e Quatuor de Beethoven, adressée à Morel⁸⁴² :

Il faut jouer ça comme si vous le composiez : le jeune Morel, affligé d'une surdité momentanée et d'un génie inexistant, reste un instant immobile ; puis pris du délire sacré, il joue, il compose les premières mesures ; alors épuisé par un pareil effort d'entrance, il s'affaisse, laissant tomber la jolie mèche pour plaire à Mme Verdurin, et de plus, il prend ainsi le temps de refaire la prodigieuse quantité de substance grise qu'il a prélevée pour l'objectivation pythique ; alors ayant retrouvé ses forces, saisi d'une inspiration nouvelle et suréminente, il s'élance vers la sublime phrase intarissable que le virtuose berlinois (nous croyons que M. de Charlus désignait ainsi Mendelssohn) devait infatigablement imiter. C'est de cette façon, seule vraiment transcendante et animatrice, que je vous ferai jouer à Paris⁸⁴³.

Ce passage est intéressant en ce qu'il implique une équivalence entre l'exécution et la composition. En disant qu'il faut jouer comme si l'on compose, M. de Charlus entend en fait que l'on compose comme on joue. Or, son propos décrit la création comme une démarche inconsciente. L'inspiration venant de l'extérieur (« délire sacré »), l'œuvre devient un oracle (« l'objectivation pythique »). En même temps, l'artiste se dramatise en créant, et cette dramatisation de la création s'incarne directement dans la structure de l'œuvre. Il se perd et il s'exprime : il est évident que cette conception de la création ne pourra pas se défendre contre

⁸³⁹ SG, III, p. 209.

⁸⁴⁰ CS, I, p. 326.

⁸⁴¹ SG, III, p. 397-398.

⁸⁴² Pour la première partie de la leçon, voir *supra* (« L'inclusion des moyens d'exécution »).

⁸⁴³ SG, III, p. 398.

la critique formaliste. Non sans être doués d'un véritable sentiment artistique⁸⁴⁴, Mme de Cambremer et M. de Charlus représentent chacun à sa façon un romantisme périmé. Pour en hériter, il faut le renouveler : l'enjeu de notre réflexion est de transposer en quelque sorte « ce rajeunissement des *Nocturnes*⁸⁴⁵ » de Chopin sur un plan théorique.

La première étape préparatoire pour reconstruire la théorie romantique de l'expression dans *La Prisonnière* est de réhabiliter la véritable sensibilité, en la distinguant du sentimentalisme. Cette idée apparaît sous une forme de digression au cours d'une conversation avec Albertine.

Ces paroles, car une grande partie de ce que nous disons n'étant qu'une récitation, je les avais toutes entendues prononcer à ma mère, laquelle (m'expliquant volontiers qu'il ne fallait pas confondre la véritable sensibilité, ce que, disait-elle, les Allemands, dont elle admirait beaucoup la langue, malgré l'horreur de mon père pour cette nation, appelaient *Empfindung*, et la sensiblerie *Empfinderei*) était allée, une fois que je pleurais, jusqu'à me dire que Néron était peut-être nerveux et n'était pas meilleur pour cela⁸⁴⁶.

La double référence à la mère et à la langue allemande évoque l'idéal esthétique de la grand-mère décédée, qui relève d'une forme purifiée du romantisme⁸⁴⁷. Rappelons sa conviction esthétique : « Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*⁸⁴⁸. »

La deuxième étape est de justifier la nécessité chez l'artiste de s'exprimer. Le propos sur Wagner dans *La Prisonnière* se termine par une contradiction entre « la tristesse du poète » et « l'allégresse du fabricant ». La critique de la technique pure ouvre une possibilité de réhabiliter l'expression de soi. La réalité psychique de l'artiste qui attend l'expression est considérée comme ce qui lui procure le sens de la création, bien qu'elle ne soit pas son

⁸⁴⁴ « Il est vrai que la seule élève encore vivante de Chopin déclarait avec raison que la manière de jouer, le "sentiment" du Maître, ne s'était transmis, à travers elle, qu'à Mme de Cambremer ». *SG*, III, p. 209.

⁸⁴⁵ *SG*, III, p. 212.

⁸⁴⁶ *P*, III, p. 614-615.

⁸⁴⁷ Un voyage en Allemagne avec la grand-mère est mentionné deux fois dans la *Recherche*. La première évocation concerne les trois arbres d'Hudimesnil (*JFF*, II, p. 78) ; la deuxième, dans *Le Côté de Guermantes*, une rêverie sur le nom du Prince de Faffenheim. « Ce nom contenait, parmi les noms divers dont il était formé, celui d'une petite ville d'eaux allemande, où tout enfant j'avais été avec ma grand-mère, au pied d'une montagne honorée par les promenades de Goethe, et des vignobles de laquelle nous buvions au Kurhof les crus illustres à l'appellation composée et retentissante comme les épithètes qu'Homère donne à ses héros. » (*CG*, II, p. 553) Il s'agit d'une transposition d'un séjour en Allemagne que Proust a fait avec sa mère en 1897. Jean-Marc Quaranta, « Allemagne », *DMP*.

⁸⁴⁸ *CS*, I, p. 63.

objectif ultime. Il est « malheureux », dit le narrateur, de voir cette réalité déformée par la joie de la découverte artistique (selon l'ontologie platoniste). Autrement dit, l'artiste a la responsabilité de rendre sensible sa réalité psychique aussi fidèlement que possible.

Chez lui [Wagner], quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est-à-dire malheureusement un peu détruite – par l'allégresse du fabricant. Mais alors, autant que par l'identité que j'avais remarquée tout à l'heure entre la phrase de Vinteuil et celle de Wagner, j'étais troublé par cette habileté vulcanienne⁸⁴⁹.

La troisième et dernière étape préparatoire est de revaloriser la propriété expressive dans la musique. Retournons au début du septuor. Le motif des cloches du midi attire l'attention du héros par son intense expressivité. La « titubation de cloches retentissantes et déchaînées » lui semble exprimer une émotion au superlatif, « matérialiser la plus épaisse joie⁸⁵⁰ ». Qui plus est, l'intensité de l'expression est ce qui compte seul dans cette phase du septuor.

À vrai dire, esthétiquement ce motif de joie ne me plaisait pas ; je le trouvais presque laid, le rythme s'en traînait si péniblement à terre qu'on aurait pu en imiter presque tout l'essentiel, rien qu'avec des bruits, en frappant d'une certaine manière des baguettes sur une table. Il me semblait que Vinteuil avait manqué là d'inspiration, et en conséquence, je manquai aussi là un peu de force d'attention⁸⁵¹.

Sans l'aide de la propriété esthétique, la propriété expressive s'adresse seule à l'auditeur. Il est important de remarquer la possibilité que l'expressivité peut être dissociée de la beauté. L'expressivité intense du motif des cloches devient problématique et son importance dans la structure de l'œuvre paraît indubitable. Le héros entend une expressivité qu'il trouve sans beauté, se détourne de la musique et regarde le public⁸⁵². Là, se termine le début de la description du septuor.

En résumé, il y a des représentants du vieux romantisme démodé par le formalisme moderne ; il y a pourtant des raisons pour rétablir la conception romantique de l'expression : la véritable sensibilité se distingue du sentimentalisme, l'artiste a une nécessité de s'exprimer,

⁸⁴⁹ *P*, III, p. 667.

⁸⁵⁰ *P*, III, p. 755.

⁸⁵¹ *P*, III, p. 755.

⁸⁵² Il est plus juste de dire que l'expressivité du passage l'a empêché de percevoir la beauté. Plus tard, au bout d'une audition répétée, le passage sera la partie qu'il préfère. « D'autre part, la phrase qui m'avait paru trop peu mélodique, trop mécaniquement rythmée de la joie titubante des cloches de midi, maintenant c'était celle que j'aimais le mieux, soit que je fusse habitué à sa laideur, soit que j'eusse découvert sa beauté » (*P*, III, p. 875-876).

l'expressivité est un constituant important de l'œuvre musicale. Il faudra donc construire une nouvelle théorie de l'expression qui pourra supporter la critique de la théorie formaliste, tout en assimilant les points forts de celle-ci. C'est précisément l'enjeu du septuor.

Le septuor et la nouvelle théorie romantique

La prise de position de Proust se rapproche de la réticence vis-à-vis du formalisme hanslickien, alors répandue parmi les musicologues français de l'époque. Dans un article publié dans *La Revue musicale*, Jules Combarieu critique la conception de la musique comme « arabesque en mouvement » dans le troisième chapitre de *Du Beau musical*, où il voit une tendance sceptique qui prive la musique de tous les sens. Il défend plusieurs valeurs intimement liées à l'expression, telles que l'expressivité du timbre, les lois internes au langage musical, le sens psychologique que l'œuvre peut éventuellement porter et la personnalité du compositeur⁸⁵³. Charles Lalo, en général plus favorable au formalisme, propose dans son ouvrage fondateur *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* un point de vue historique et sociologique pour dépasser le scepticisme du critique viennois. Il apprécie chez ce dernier l'idée que la musique exprime le dynamisme des émotions ; en même temps, il croit pouvoir sauver le sens psychologique interne à une œuvre musicale, en complétant ce dynamisme par une interprétation sociohistorique⁸⁵⁴. Combarieu et Lalo représentent la particularité de la réception de Hanslick en France à l'aube du siècle. Au lieu de s'engager dans une polémique virulente entre les partisans et les adversaires de Hanslick, ils reconnaissent en ce dernier l'utilité de critiquer le sentimentalisme et « quelques excellentes idées » (Combarieu). Toutefois, ils s'en tiennent finalement à distance et répondent au défi du formalisme en tentant de sauvegarder l'idée de l'expression en musique. C'est dans ce contexte historique que nous voulons relire l'épisode du septuor.

Parmi les philosophes de nos jours, une position semblable à celle de Proust se découvre dans les travaux de Jenefer Robinson. Sa « nouvelle théorie romantique de l'expression » vise à renouveler le vieux romantisme en y introduisant, d'une part, le concept du personnage hypothétique censé s'exprimer dans l'œuvre⁸⁵⁵, et d'autre part, la distinction entre

⁸⁵³ Jules Combarieu, « Le Formalisme », *Revue musicale*, 5 mai et 6 juin 1902, article reproduit dans Violaine Anger, *Le Sens de la musique (1750-1900)*, vol. 2, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, p. 279-285.

⁸⁵⁴ Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1908, p. 14-21, cité dans Violaine Anger, *Le Sens de la musique (1750-1900)*, vol. 2, p. 258-262.

⁸⁵⁵ Voir *supra*, note 783 ; Jerrold Levinson et sa « théorie du personnage ».

l'expression et l'expressivité⁸⁵⁶. Tout en même temps, Robinson veut maintenir la conception romantique de l'artiste qui s'exprime par son œuvre. Sa théorie se résume comme suit⁸⁵⁷. Une œuvre d'art démontre qu'un personnage hypothétique (*persona*) éprouve une certaine émotion. L'expression artistique est un acte intentionnel de l'artiste qui manifeste et élucide, par le caractère propre à l'œuvre, l'émotion du personnage hypothétique. L'émotion de ce dernier est communiquée au public à travers ce caractère de l'œuvre, qui articule et individualise l'émotion du personnage. Par conséquent, l'œuvre obtient une fonction cognitive, comme on le verra également chez Proust. L'artiste et le public parviennent à comprendre ce qu'est l'émotion en question.

De nombreux points communs, parfois frappants, peuvent être relevés entre la nouvelle théorie romantique de Robinson et l'épisode du septuor. Si, dans le roman proustien, le personnage hypothétique n'a pas de grand rôle et si ce qui est exprimé ne se borne pas à l'émotion, les concepts comme l'articulation, l'individualisation, la communication et la compréhension constitueront le cœur de la pensée proustienne. La théorie de Robinson nous offre un modèle efficace de synthèse.

La théorie romantique de l'expression que nous visons à extraire de l'épisode du septuor est constituée de trois moments. Chaque moment concerne respectivement le destinataire, le message et le destinataire : c'est-à-dire, celui qui exprime (ou s'exprime), ce qui est exprimé et celui qui perçoit l'œuvre comme expression. Au cours de l'exécution du septuor, l'esprit du héros, distrait par le motif des cloches, s'intéresse d'abord au public, puis se laisse aller dans une rêverie à propos d'Albertine. Pourtant, la musique l'envahit progressivement et il arrive à se concentrer de nouveau sur l'œuvre. Aussitôt s'ouvre le premier moment du développement théorique : *l'auditeur sent la présence du compositeur dans le septuor*.

J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien. Aussi bien semblait-il être là. On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique ; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres. 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 originalité⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ Voir *supra*, note 784 ; Stephen Davies et sa « théorie de la ressemblance ». Sur les fondements de la nouvelle théorie romantique, voir Jenefer Robinson, *Deeper than Reason*, p. 268-270.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 270-277.

⁸⁵⁸ *P*, III, p. 758.

La présence de l'auteur est un élément essentiel pour qu'il y ait dans l'œuvre une expression faite par l'artiste, mais elle seule ne constitue pas l'expression. À ce stade, Proust se borne à constater l'originalité de l'artiste. Vinteuil a rempli son œuvre par un choix de couleurs inimitablement et indépassablement personnelles. Pourtant, il reste à prouver que son originalité n'est pas une habileté technique car pour qu'il y ait expression, les couleurs et les timbres doivent avoir un sens qui dépasse la beauté formelle. C'est là que commence le deuxième moment : *l'auditeur se rend compte que l'originalité du compositeur s'enracine dans sa personnalité.*

Ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet traité il reste identique à soi-même – prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme. 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 jamais⁸⁵⁹ ?

La personnalité de l'artiste articule son expérience et ainsi « différencie qualitativement ce que chacun a senti ». C'est à travers ce « spectre » que le monde sensible est véritablement différencié. Pour désigner ce spectre, Proust utilise le mot « âme ». L'origine de l'originalité artistique est donc dans cette profondeur de l'âme, que nous croyons, enfermée en nous, impossible à communiquer, « ineffable ». Dans cette perspective, la construction d'une œuvre originale ne signifie non pas la simple technique artistique, mais la création d'une vision du monde⁸⁶⁰. L'expression obtient ainsi son sens propre chez Proust.

Par cette idée de vision, l'art obtient une fonction cognitive. Pour l'artiste, ce qu'il a à exprimer ne devient clair qu'à travers l'acte de création, parce que cela ne s'articule que par

⁸⁵⁹ P, III, p. 761-762.

⁸⁶⁰ À partir de là, Jenefer Robinson prend exactement la même voie que celle de Proust, bien qu'elle ne cite jamais le nom de l'écrivain français. Elle énumère ainsi les cinq caractéristiques de sa version de la théorie romantique de l'expression : 1. Une œuvre d'art est une expression seulement si elle éclaire une émotion et la mène à la conscience ; 2. L'émotion et son expression viennent à l'existence ensemble ; 3. La création artistique concerne non seulement l'apprentissage technique mais aussi la création d'une *vision* originale ; 4. Le public ne se contente pas de percevoir ce qui est exprimé, mais *recrée en lui* l'émotion exprimée dans son imagination ; 5. L'expression est un processus *cognitif*. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason*, p. 287-289 [nous soulignons].

la faculté de différenciation qu'est la vision de l'artiste. Le public a l'occasion de voir la « différence qualitative » dans le monde à travers la vision offerte dans l'œuvre par l'artiste, occasion « d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre ». Nous remarquons ici le troisième moment de la théorie : puisque l'expression est un processus cognitif autant pour l'artiste que pour le public, *l'état d'âme de l'artiste se communique au public à travers des propriétés perceptibles de l'œuvre.*

Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, 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. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée en d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire⁸⁶¹.

Ces trois moments qui marquent l'audition du septuor – présence de l'auteur dans l'œuvre, sa personnalité créant une vision qui différencie l'expérience, la communicabilité de l'expérience par le partage de la vision – dessinent une théorie de l'expression qui est capable de se défendre contre la critique formaliste. Elle distingue l'acte intentionnel de l'artiste et la propriété expressive possédée par l'œuvre. Ces deux faits sont liés non pas par une expérience concrète vécue par l'artiste, mais par sa vision créatrice, constituée par « la fixité des éléments composants de l'âme ». Contrairement à la théorie formaliste, l'auditeur ne perçoit pas la propriété perceptive comme propriété expressive. En compensation, le septuor modifie la manière de percevoir. Le rôle de l'auditeur est de revoir et de recréer en lui ce monde grâce à la propriété perceptive jusqu'alors inconnue de l'œuvre. Il ne s'agit donc plus de percevoir l'expressivité mais de revivre la pulsion de l'expression.

Proust brise ainsi le simple schéma du vieux romantisme, tout en conservant l'essentiel de sa conception de l'expression. Ce romantisme régénéré, fondé sur la fonction cognitive de l'art, ne peut alors sombrer ni dans le sentimentalisme de la vieille Mme de Cambremer ni dans l'héroïsme confus de M. de Charlus. Il échappe également à la critique biographique qui confond l'expérience vécue par l'homme et celle exprimée dans l'œuvre. Pour finir, cette version de la théorie romantique ne contredit pas l'appréhension formaliste ou « esthétique » de l'œuvre musicale.

⁸⁶¹ P, III, p. 762-763.

Reste à constater que la musique est une forme d'art privilégiée dans la réflexion esthétique qui nous occupe. Elle s'oppose au langage car elle possède une puissance expressive et communicative que celui-ci ne connaît pas. C'est un autre aspect romantique de l'épisode du septuor. Nous y retrouvons l'idée de la musique absolue dans sa forme originale, telle qu'elle a été présentée par les premiers romantiques allemands : « C'est la conviction que la musique instrumentale formule de façon pure et directe l'essence de la musique, justement parce qu'elle est sans concept, sans objet, sans fonction⁸⁶². » Par le concept de la « communication des âmes », Proust reformule cette idée sans recourir à la théorie métaphysique. L'art permet à l'artiste de communiquer ce qui semble incommunicable, non pas en conférant à celui-ci un sens transcendant, mais en l'articulant et en l'élucidant.

Le sens de la musique

L'idée de l'expression en musique est aussi présente dans l'épisode du pianola. Elle n'est cependant pas affirmée avec certitude, mais *revendiquée* pour que la vie ait un sens et que la création artistique ait une valeur, si bien que l'on peut consacrer sa vie pour sauver son sens. Que la musique soit « l'expression de certains états de l'âme » est une question décisive en ce qui concerne la valeur de l'art. Si elle ne l'est pas, « la vie n'aurait aucun sens⁸⁶³ ». Cette incertitude est partiellement due à l'imperfection logique de la théorie développée dans l'épisode du septuor. Le lien direct entre l'artiste et le public y est rompu, et le sens de la musique n'est pas garanti par une réalité métaphysique. Dans ces conditions, la communicabilité de l'expérience par l'art n'est pas absolument assumée. Rien ne garantit en fait qu'il y ait un sens particulier dans ce que l'auditeur a ressenti comme profond et inanalysable. La trace de l'expression dans l'œuvre peut être illusoire et, si tel est le cas, c'est le formalisme absolu qui gagnera.

À la fin, l'incertitude semble persistante : « Et pourquoi, alors, croyons-nous particulièrement profondes ces phrases mystérieuses qui hantent certains quatuors et ce "concert" de Vinteuil⁸⁶⁴ ? » *La Prisonnière* laisse la question ouverte. Sans doute s'agit-il de l'ambiguïté foncière de la musique, comme le pense Jankélévitch qui se demande si « l'idée de profondeur est applicable à la musique⁸⁶⁵ ». En tout cas, Vinteuil représente une

⁸⁶² Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, p. 14.

⁸⁶³ *P*, III, p. 876.

⁸⁶⁴ *P*, III, p. 883.

⁸⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 78-86. Sur la question de profondeur, voir le chapitre 7 (« 7.1.1. Catégories du jugement esthétique »).

revendication de l'art, celle d'accepter l'hypothèse que la musique peut exprimer quelque chose dans l'âme de l'artiste et que, grâce à cela, elle a un sens. La quête du sens, avouons-le, ne se termine pourtant pas par une théorie de l'expression. On ne sera pas capable de réfuter de façon définitive l'hypothèse du « néant » uniquement par une réflexion sur la création.

La *Recherche* nous propose deux pistes de réflexion. La première, qui dépasse le cadre de ce chapitre car elle relève de l'esthétique générale, est de compléter la théorie de l'expression par celle de la mémoire involontaire. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur constate que le septuor a « semblé » lui dire la possibilité « d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même⁸⁶⁶ ». La musique ouvrant seulement une possibilité, c'est un autre type d'expérience qui lui offrira la voie de la création. La deuxième piste, qui nous occupera dans les pages qui suivent, est d'aborder la quête du sens de l'autre côté, celui de l'auditeur. Si l'on ne croit plus à la conception de l'expression du vieux romantisme ou de la métaphysique schopenhauerienne, une considération sur l'expérience de l'auditeur est en fait indispensable pour la quête du sens musical, parce que, du point de vue du formalisme ou du romantisme renouvelé, c'est l'écoute qui rend la musique vraiment significative⁸⁶⁷. Au lieu de nous intéresser à ce que la musique exprime, nous nous demanderons désormais comment l'expérience esthétique et l'effort herméneutique de l'auditeur permettent de donner un sens à une œuvre de musique.

⁸⁶⁶ « Et je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était vraiment possible d'atteindre ce que, toujours déçu comme je l'avais été en présence des lieux et des êtres, j'avais (bien qu'une fois la pièce pour concert de Vinteuil eût semblé me dire le contraire) cru irréalisable » (*TR*, IV, p. 455).

⁸⁶⁷ Sur cette conception de l'expérience esthétique comme source essentielle du sens de la musique, voir Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 210 ; voir aussi Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 177-178.

5.3. Écouter et comprendre

L'écoute est le sujet le plus exploité par les critiques qui se sont intéressés au rapport entre Proust et la musique, les épisodes musicaux majeurs du roman ayant tous affaire à l'expérience de l'auditeur. Les œuvres de Vinteuil sont toujours présentées à travers l'oreille d'un personnage et cela constitue une particularité de la *Recherche*. À la différence de la question de l'ontologie ou de l'expression, nous nous trouvons devant une littérature très riche, qui comprend même plusieurs études consacrées exclusivement à la question de l'écoute. Il sera donc nécessaire de les examiner afin de préciser notre propre problématique.

Dans son ouvrage classique *Proust musicien*, Jean-Jacques Nattiez propose trois stades de compréhension de l'œuvre musicale chez le romancier⁸⁶⁸. D'abord, l'auditeur éprouve une impression vague. Ensuite, il aborde l'œuvre par l'intelligence raisonnante et déroutante. Enfin, il franchit cette étape par une purification de l'intelligence et atteint « une vérité transcendante ». La mémoire joue un rôle décisif dans ce processus parce que, selon Nattiez, la musique imite la structure de la mémoire involontaire⁸⁶⁹. Elle permet de surmonter la limite de la perception musicale proustienne, qui se caractérise comme « sélective, discontinue et versatile⁸⁷⁰ ». La compréhension de l'œuvre ainsi obtenue assure le statut de la musique comme « modèle rédempteur de la littérature⁸⁷¹ ».

Toutefois, on peut se demander s'il existe vraiment chez Proust un tel processus téléologique vers une compréhension parfaite. Pour Peter Dayan, l'essence de l'expérience musicale réside plutôt dans l'impossibilité d'une compréhension définitive. « Chez Proust, écrit-il, tout ce que l'on comprend cesse d'être musical ; la musique, par définition, selon la définition de Proust, ne peut pas être comprise⁸⁷². » Dayan remarque que les questions essentielles sur le sens de la musique sont laissées ouvertes dans *La Prisonnière* et prétend que, jusqu'au *Temps retrouvé*, l'œuvre de Vinteuil « demeure à jamais étrangère » au héros⁸⁷³. De ce point, il conclut que la musique représente quelque chose qui existe mais est absolument inaccessible, et qu'elle s'établit à ce titre comme une source de la littérature proustienne⁸⁷⁴.

⁸⁶⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 79-84.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 84-87.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 87-91.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 77 et 31.

⁸⁷² Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 85.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 79-85.

⁸⁷⁴ Dayan cite ce passage du *Temps retrouvé* : « Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé

L'analyse subtile de Dayan montre une façon convaincante de situer la musique de Vinteuil dans le projet littéraire du *Temps retrouvé*, certainement plus satisfaisante que la schématisation téléologique de Nattiez. Cependant, à l'autre extrême du musicologue, sa thèse de l'incompréhensibilité absolue de la musique nous semble ne pas rendre justice à la description extrêmement développée de l'expérience musicale chez Proust, où le déroulement de l'œuvre et la réflexion de l'auditeur se trouvent mêlées d'une manière inextricable. Dayan et Nattiez partagent en fait la même tendance à réduire le sens de la compréhension d'une œuvre musicale à celle de l'essence de la musique, ce qui les dispense d'examiner les aspects de la compréhension musicale chez Proust dans toute leur complexité.

Martin Kaltenecker tente de faire un pas en avant en distinguant chez Proust une « phénoménologie de l'écoute » et une « théorie de l'art musical⁸⁷⁵ ». Il signale dans les passages sur la sonate de Vinteuil la coexistence de deux interprétations différentes : « l'une *herméneutique* (à une figure musicale s'attache un souvenir, une image, qui constitue son message) et l'autre *métaphysique* (la phrase est apparition venue d'un autre monde, incarnation d'un *eidos*, d'une forme parfaite⁸⁷⁶). » Ainsi en analysant « Un amour de Swann », il fournit une analyse perspicace du processus auditif – « constitution d'une *Gestalt*⁸⁷⁷ » – qui ne s'absorbe pas dans la téléologie d'une interprétation métaphysique. Quant à l'écoute du héros, Kaltenecker se contente d'y voir une « *continuité* avec l'écoute de Swann » et de prendre tout l'épisode du septuor pour « une leçon de poésie déguisée en scène d'écoute⁸⁷⁸ ». Enfin, il examine divers aspects de l'écoute dans la vie et l'œuvre de Proust, pour souligner le passage chez ce dernier « d'une métaphysique de la musique vers une phénoménologie de l'effet sonore⁸⁷⁹ ». Cette conclusion nous semble pourtant sous-estimer l'importance du processus de la compréhension musicale du héros présenté dans la scène du septuor. Une de nos hypothèses dans cette section est que le romancier y développe un modèle herméneutique de l'écoute musicale distincte de celui de Swann.

à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire » (*TR*, IV, p. 456-457).

⁸⁷⁵ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, MF, 2010, p. 407.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 409.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 409.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 416-417.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 425.

Cette hypothèse est en partie explorée par le récent ouvrage de Joseph Acquisto. Ce dernier commence par introduire la distinction proposée par Jean-Luc Nancy entre entendre et écouter. Alors qu'entendre, par son ambiguïté, désigne l'acte qui vise à saisir une fois pour toutes le sens de l'objet, écouter requiert une certaine « disponibilité » pour une expérience imprévisible. L'écoute implique donc une dimension épistémologique selon laquelle notre interprétation de l'objet est soumise à une perpétuelle révision, ainsi qu'une dimension éthique qui exige une ouverture à l'altérité irréductible à la compréhension⁸⁸⁰. Pour Acquisto, l'écoute musicale dans la *Recherche* est une quête de l'attitude véritablement écoutante. Si Swann l'abandonne en se projetant lui-même dans la musique, le héros parvient à se constituer comme sujet écoutant. Par une lecture minutieuse de *La Prisonnière*, le critique montre que l'écrivain y développe un nouveau modèle d'écoute, une « écoute moderne » ou une façon de dégager un sens à partir d'une expérience tant insaisissable qu'inépuisable⁸⁸¹.

On peut cependant se demander si l'écoute devient chez Acquisto un autre *telos*, de sorte que la dimension herméneutique du texte est à nouveau mise de côté. Il maintient en effet la thèse de Dayan sur l'incompréhensibilité absolue de la musique, ainsi que celle de Nattiez sur la « purification » du sujet auditeur en quête de sens. Ce que nous tâcherons de montrer est, au contraire, que l'impossibilité d'une compréhension définitive n'invalide pas tout effort herméneutique pour comprendre une œuvre en tant que telle, et qu'une telle compréhension exige un dialogue actif entre la subjectivité de l'auditeur et l'œuvre abordée, au lieu de la suppression de la subjectivité devant l'altérité. Autrement dit, notre but est de réexaminer le sens même de la compréhension en art, en analysant le texte de Proust comme un laboratoire de réflexion sur cette notion.

Du côté de l'histoire, Cécile Leblanc développe le point de vue de Kaltenecker par une étude remarquablement documentée sur l'écoute musicale à l'époque et dans l'œuvre de Proust⁸⁸². Déçu par les conditions d'écoute déplorables des salles de concert, « parasité[es] par des bruits, des conversations, des détails visuels propres à brouiller l'audition⁸⁸³ », le romancier se serait tourné dans les années 1910 vers l'audition dans un espace intime à l'aide du théâtrophone et du pianola. Outre la possibilité de réécoute infinie, ces inventions récentes avaient quelques qualités qui favorisaient la compréhension approfondie de l'œuvre musicale.

⁸⁸⁰ Joseph Acquisto, *Proust, Music, and Meaning. Theories and Practices of Listening in the Recherche*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 3-11.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 73-116.

⁸⁸² Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 137-177.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 151.

Le théâtrophone, par le son mêlé de bruit blanc et la suppression du spectacle visible, exige une écoute active qui « mobilise la mémoire, le chant et, *in fine*, l'écriture⁸⁸⁴ ». Quant au pianola, cet instrument qui reproduit à volonté l'exécution d'une œuvre avec une précision impeccable « permet de concevoir l'architecture du morceau [...] et facilite la reconstruction d'une œuvre par l'intelligence⁸⁸⁵ ».

Ces nouvelles conditions d'écoute musicale qu'analyse Leblanc sont en relation étroite avec la révision de la notion de compréhension que nous allons examiner. Swann entend seulement trois fois l'intégrale de l'andante de la sonate de Vinteuil, à un intervalle d'au moins un an. Chaque fois qu'il l'entend, il ne croit pas qu'il pourra la réentendre. Dans une telle situation, l'écoute sincère doit être une immersion totale et intensive dans l'œuvre, alors que la compréhension dépend largement de quelques moments de révélation. Au contraire, grâce à son pianola, le héros bénéficie d'une audition « répétée à volonté⁸⁸⁶ ». Ce mode d'écoute moderne favorise un dialogue entre les éléments internes et extérieurs de l'œuvre, qui révise et approfondit la compréhension de la musique à chaque audition. À cet égard, on peut lire ce passage de *L'Esthétique de la musique* de Carl Dahlhaus sous un angle historique.

L'immersion dans une œuvre d'art, même si l'on s'y oublie, est rarement une expérience mystique au sens propre du terme, c'est-à-dire une contemplation extasiée et immobile : c'est plutôt un aller et retour entre contemplation et réflexion, et le niveau qu'on atteint dépend des expériences esthétiques et intellectuelles accumulées que l'auditeur apporte à son écoute, bâtissant le contexte dans lequel il insère l'œuvre qu'il contemple. Les éléments intellectuels ne sont pas un ingrédient superflu, car ils sont toujours déjà impliqués dans toute perception esthétique, qu'ils demeurent rudimentaires ou qu'ils soient bien développés⁸⁸⁷.

Le concert chez Mme de Saint-Euverte, pendant lequel Swann sent la petite phrase comme une créature surnaturelle, est un parfait exemple de l'« expérience mystique », tandis que l'attitude du public à la fin de l'exécution peut être caractérisée comme ce rare cas de la « contemplation extasiée et immobile⁸⁸⁸ ». Le nouveau modèle de l'écoute que Proust

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁸⁷ Carl Dahlhaus, *L'Esthétique de la musique*, Paris, Vrin, 2015, p. 151-152.

⁸⁸⁸ « Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à dire vrai, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle » (CS, I, p. 346-347).

développe à travers son héros se constituera, au contraire, par « un aller et retour entre contemplation et réflexion ». Notre relecture de *La Prisonnière* ici portera avant tout sur ce processus herméneutique.

Les types de la compréhension

Les philosophes de la musique de notre temps distinguent deux types de compréhension musicale, l'une, « perceptuelle » et l'autre, « épistémique⁸⁸⁹ ». La compréhension perceptuelle consiste à saisir un phénomène sonore comme musique, ou plus précisément, « comme musicalement significatif⁸⁹⁰ ». Distinguer une petite phrase au-dessus des ondes sonores, reconnaître dans les cris des marchands de la rue la déclamation de Moussorgsky, ce sont des exemples de compréhension perceptuelle. Elle nous procure un sens subjectif de l'expérience musicale : Swann, par exemple, tombe amoureux de la petite phrase dès qu'il saisit son contour, sans savoir de qui elle est. Au contraire, la compréhension épistémique exige une connaissance explicite sur la musique. Elle fait intervenir un processus conscient et des outils conceptuels, de sorte qu'elle nous permet de distinguer la vraie compréhension de l'incompréhension. Lorsque Swann le malheureux ressent un besoin « de connaître de la musique⁸⁹¹ », cela implique un besoin de dépasser l'étape de la compréhension perceptuelle de la sonate de Vinteuil, parce que, d'une telle compréhension, il ne lui reste à tirer que de la douleur. On peut admettre que la compréhension épistémique a été privilégiée dans la tradition musicale européenne au moins jusqu'au temps de Proust.

Il importe de préciser la relation entre ces deux types de compréhension musicale. Sur ce point, nous pouvons encore recourir à un grand débat entre Peter Kivy et Jerrold Levinson, qui s'est déroulé au tournant du XXI^e siècle⁸⁹². Dans son livre *Musique sur le vif*, Levinson

⁸⁸⁹ Erkki Huovinen, « Understanding Music », in Theodore Gracyk et Andrew Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 123-133. Francis Wolff propose une distinction plus sophistiquée – sensitive, perceptive, sémantique, intellectuelle et dynamique – qui vise à synthétiser à sa manière la compréhension perceptuelle et la compréhension épistémique. Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 208-230. Sandrine Darsel désigne une pareille distinction par les expressions « perception anépistémique » et « connaissance perceptuelle », pour frayer entre les deux une troisième voie qu'elle appelle la « perception aspectuelle ». Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, p. 185-210.

⁸⁹⁰ Erkki Huovinen, « Understanding Music », p. 124. Pour les conditions de la compréhension perceptuelle adéquate, voir Stephen Davies, « Musical Understandings », *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, p. 88-92.

⁸⁹¹ CS, I, p. 299.

⁸⁹² Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca, Cornell University Press, 1997 (*Musique sur le vif*, traduit par Sandrine Darsel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013) ; Peter Kivy, « Music in Memory and Music in the Moment », *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 183-207 ; Jerrold Levinson, « Concatenationism, Architectonism, and the Appreciation of Music », *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 32-34.

développe une théorie de l'écoute musicale qui assigne un rôle fondamental et essentiel à la compréhension perceptuelle, qu'il nomme le concaténationnisme. Selon cette pensée, un morceau de musique est un processus temporel et ne se laisse jamais saisir d'emblée comme un tout. Ce que nous sommes capables de saisir n'est qu'une portion limitée. La compréhension d'une œuvre sous cette condition est « essentiellement une question d'appréhension séquentielle des parties localement saisissables de faible étendue⁸⁹³ ». Autrement dit, la compréhension concaténationniste consiste à « *suivre* la musique, c'est-à-dire [à] assister de près et [à] s'impliquer dans son mouvement, son flux ou sa progression spécifique, moment par moment⁸⁹⁴. » Contre Levinson, Peter Kivy défend une conception plus traditionnelle, héritée du formalisme hanslickien : celle de la compréhension épistémique de l'unité et la structure thématique de l'œuvre. Ce type de compréhension est accessible par une écoute « architectonique », qui consiste à « percevoir le moment musical actuel, pour ainsi dire, dans l'optique de la mémoire consciente de ce qui s'est passé et de l'attente de ce qui est à venir⁸⁹⁵ ». Selon Kivy, elle procure à l'auditeur une satisfaction plus profonde, qui est proche de ce que Hanslick appelle la « joie intérieure placée sous la vigilance de l'esprit⁸⁹⁶ ». Levinson y voit « simplement un article de foi formaliste », pour valoriser une forme de plaisir plus physique et spontané⁸⁹⁷. L'écoute architectonique joue chez lui un rôle certes important mais secondaire qui corrobore la compréhension avant tout concaténationniste.

Le débat entre Kivy et Levinson rappelle à maints égards l'opposition proustienne entre le temps perdu et le temps retrouvé. Comment comprendre le caractère irrévocablement temporel de l'expérience ? Quelle est la portée de la mémoire en tant que compensation à l'irrévocabilité de l'expérience ? Peut-on atteindre une synthèse consciente et définitive à partir de la mémoire ? Ce débat éclaire aussi les questions plus spécifiquement esthétiques. Comment évaluer le plaisir musical physique et définir ce qui le dépasse ? Comment percevoir l'unité de l'œuvre, si elle est profondément cachée, « ultérieure et non factice » ? Enfin, comment doit-on utiliser ces deux modes d'écoute pour « vivre » la musique, c'est-à-dire pour développer une réflexion adéquate sur le rapport entre la musique entendue et la vie de l'auditeur ? Devant ces questions, nous remarquerons surtout la puissance critique du

⁸⁹³ Jerrold Levinson, « Concatenationism, Architectonism, and the Appreciation of Music », p. 33.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁹⁵ Peter Kivy, « Music in Memory and *Music in the Moment* », p. 206-207.

⁸⁹⁶ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 173.

⁸⁹⁷ Jerrold Levinson, « The Aesthetic Appreciation of Music », *Musical Concerns*, p. 39.

concaténationnisme vis-à-vis de la conception formaliste et téléologique de la compréhension. L'écoute de Swann dans le récit de son amour montrera une tentative d'établir cette conception formaliste. De toute façon, Proust ne cessera de réexaminer les présuppositions de celle-ci pour élaborer, dans *La Prisonnière*, un nouveau modèle de l'écoute et de la compréhension musicales.

5.3.1. Le processus de la compréhension dans « Un amour de Swann »

La scène de l'exécution « archétypale » de la sonate de Vinteuil raconte comment Swann, en l'écoutant pour la première fois et sans aucune connaissance préalable, parvient à distinguer la petite phrase et à avoir une prédilection pour elle⁸⁹⁸. C'est donc le processus de la compréhension perceptuelle qui est en question à ce stade. Il se constitue de trois étapes : la perception du timbre, du mouvement et de la phrase.

Tout d'abord, Swann commence par goûter « la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments ». Le contraste entre le timbre de « la petite ligne du violon » et celui de « la masse de la partie de piano » excite l'imagination de l'auditeur et lui donne « un grand plaisir ». Ensuite, « sans pouvoir nettement distinguer un contour », il perçoit quelque chose qui « passe » en lui offrant un autre plaisir et une autre image. C'est un pur mouvement sans agent particulier, devenir sans être, « un changement sans rien qui change⁸⁹⁹ », dans lequel la mélodie (« la phrase ») et l'harmonie ne sont pas encore différenciées et qui produit une impression peut-être « purement musicale ». Au fur et à mesure du mouvement se dessinent des « arabesques », mentionnées par Hanslick, qui suscitent des sensations de dynamique (mot éminemment hanslickien), celles « de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice ». Or, le mouvement ainsi perçu évoque la nature temporelle de l'art musical. Toutes les notes sont passantes. Elle « sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous », de sorte que l'impression qu'a reçue Swann reste toujours floue et « ineffable ». Le temps, c'est le premier défi lancé à l'esprit de quiconque veut comprendre la musique. C'est là qu'intervient la mémoire.

⁸⁹⁸ CS, I, p. 205-208. Les citations sans note dans les cinq paragraphes suivants proviennent de ces pages.

⁸⁹⁹ Henri Bergson, « La perception du changement », *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013[1938], p. 164.

Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable.

L'opération souterraine de la mémoire ouvre dans l'esprit de Swann une voie pour distinguer une phrase musicale lorsqu'elle sera répétée. Il y a une ambiguïté dans cette explication de Proust. Sur quoi porte la mémoire de l'auditeur ? Fait-elle les fac-similés d'une *phrase* ou la transcription d'une *sensation*, ou bien garde-t-elle une *impression* jusqu'à ce qu'elle revienne ? L'écrivain reviendra sur la question de la mémoire dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, que nous étudierons plus loin. En tout cas, il lui importe à ce moment-là d'admettre que la mémoire façonne quelque chose d'assez solide pour rester intact dans l'esprit de l'auditeur, mais elle ne suffit pas, à elle seule, pour la perception de la petite phrase. Malgré cette donnée enregistrée dans la mémoire, l'auditeur est incapable d'arrêter le cours du temps et de la comparer avec l'événement actuel. Comment actualiser la mémoire dans un flux musical ? La solution de Proust est d'introduire un minimum d'écoute « architectonique », pour suivre la terminologie de Kivy.

Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu.

Écouter la musique comme si elle était un dessin, une architecture ou une pensée, c'est non seulement substituer le temps à l'espace, mais aussi écouter en supposant un tout, en prenant conscience de l'unité de ce qui est en train de se déployer. L'écoute architectonique est donc indispensable dans ce passage, étant une condition nécessaire pour la compréhension perceptuelle. La petite phrase, maintenant trouvée et individuée, offre à Swann « des voluptés

particulières ». À la différence du plaisir du timbre ou du mouvement, le plaisir de la phrase musicale est unique, parce qu'il vient d'un être unique. C'est un sous-produit du sens subjectif de l'objet, individué par la compréhension perceptuelle. Swann suit la petite phrase comme si elle était un être humain, « souhait[e] passionnément la revoir » et la phrase « repar[aît] en effet », comme s'il y avait entre eux une relation personnelle. Enfin, « le souvenir de la phrase qu'il [a] entendue » lui permet de retrouver « la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire ».

Une particularité frappante de la scène de l'exécution archétypale est qu'elle est *toujours* baignée de plaisir. Il n'y aura jamais plus une telle audition heureuse dans toute la *Recherche*. Swann réentendra la sonate au milieu d'un profond malheur. Quant au jeune héros, il n'aura jamais cette innocence de Swann. Avec lui, ce sera la notion du plaisir esthétique qui devra être réexaminée et nous reviendrons vers cette question plus loin en analysant un passage d'À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Néanmoins, Swann n'a aucune intention de rester sur l'euphorie de la compréhension perceptuelle. Dès la fin de l'exécution, il cherche à avancer vers la compréhension épistémique. Il interroge les participants au concert pour savoir qui a écrit le morceau, et un an après chez les Verdurin, il obtiendra la réponse. Cela lui servira de point de départ pour mieux connaître l'œuvre. Alors, il pense qu'il « pourr[a] l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret⁹⁰⁰. » C'est justement ce qu'il ne fait pas. Il collecte des informations biographiques sur le compositeur, multiplie les écoutes fragmentées, établit une association arbitraire entre un élément musical et son souvenir personnel : en un mot, il explore tous les mauvais chemins. La compréhension épistémique soulève ainsi le problème de la distinction entre connaissance et méconnaissance, entre compréhension et incompréhension.

Comment alors Swann arrivera-t-il à la compréhension épistémique adéquate de la sonate de Vinteuil, s'il y arrive enfin ? La nécessité de dépasser la compréhension perceptuelle et de procéder à la compréhension épistémique est affirmée vers la fin de sa souffrance amoureuse, comme nous l'avons vu plus haut. Le tournant vient avec une révélation théorique. Au cours de l'audition de la sonate chez Mme de Saint-Euverte, le personnage se libère tout d'un coup de l'attachement fétichiste à la petite phrase, grâce à l'illumination de l'ontologie platoniste de l'œuvre musicale. Lorsque « la pensée de Swann se

⁹⁰⁰ CS, I, p. 209.

port[e] pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil⁹⁰¹ », il parvient mystérieusement à croire que la petite phrase a un sens propre et une existence réelle et objective.

Cela sera pour Swann le fondement de la compréhension épistémique de la sonate de Vinteuil. À cet égard, une formule de Proust mérite une attention particulière : « Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement⁹⁰². » Le narrateur n'affirme pas que la petite phrase existe réellement ; il affirme seulement que le personnage n'a pas tort de le croire⁹⁰³. On sait qu'il n'approuve pas tout ce que Swann pense. S'il approuve l'ontologie platoniste de l'œuvre, il prend une certaine distance par rapport à la théorie métaphysique de l'expression. Swann n'aurait pas tort de croire en la réalité de la phrase ; il peut cependant se tromper sur d'autres sujets. Malgré une possible dissidence entre le narrateur et le personnage au sujet de la métaphysique schopenhauerienne, la reconnaissance de la réalité objective de la musique *suffit* pour le commencement d'une compréhension adéquate de la musique entendue. Elle réussit à sauver Swann de l'audition tant fragmentaire que subjectiviste et à élargir sa vue vers l'œuvre entière. À partir de ce moment, la partie de la sonate où n'apparaît pas la petite phrase n'est plus insignifiante et susceptible d'être sautée, elle n'est plus le temps d'une attente. L'attention de l'auditeur se porte enfin sur d'autres éléments de l'œuvre qu'il a négligés jusqu'alors.

Elle avait disparu. Swann savait qu'elle reparaitrait à la fin du dernier mouvement, après tout un long morceau que le pianiste de Mme Verdurin sautait toujours. Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté⁹⁰⁴.

Ainsi, nous arrivons au premier modèle d'une compréhension complète de l'œuvre musicale, illustrée par le personnage de Swann. Le reste de la scène du concert est consacré à expliquer les aspects de ce modèle de la compréhension⁹⁰⁵. Nous les résumons ici en quatre points.

⁹⁰¹ CS, I, p. 342.

⁹⁰² CS, I, p. 345.

⁹⁰³ Peter Dayan propose une interprétation attirante mais différente de la nôtre de cette phrase. Il pense que celle-ci, en assurant une distance critique vis-à-vis de Swann, exprime un agnosticisme au sujet de l'ontologie de la musique. À notre avis, l'adhésion du narrateur à l'ontologie musicale platoniste semble certaine dans cette phase du texte. Peter Dayan, *Music Writing Literature*, p. 90.

⁹⁰⁴ CS, I, p. 345.

⁹⁰⁵ CS, I, p. 345-347. Les citations sans note dans les cinq paragraphes suivants proviennent de ces pages.

Premièrement, Swann fait attention à l'unité de l'œuvre. Il « écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. » L'œuvre musicale est une composition qui a des prémisses et une conclusion, et les thèmes musicaux appartiennent à cette structure.

Deuxièmement, Swann prend conscience de la logique interne de l'œuvre. Il entend le « beau dialogue » entre le piano et le violon : « Jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. » Il est capable de suivre le développement de la musique qui est subordonné à la logique de la création et qui vise à construire un tout : « cette sonate ».

Troisièmement, il comprend l'expressivité de la musique avec une distance esthétique. En entendant la petite phrase pour l'avant-dernière fois, « il s'était si bien dédoublé que l'attente de l'instant imminent où il allait se retrouver en face d'elle le secoua d'un de ces sanglots qu'un beau vers ou une triste nouvelle provoquent en nous, non pas quand nous sommes seuls, mais si nous les apprenons à des amis en qui nous nous apercevons comme un autre dont l'émotion probable les attendrit. » Il n'est plus emporté par l'émotion, qu'elle soit de lui ou de la musique ; il l'observe comme si elle était d'une autre personne.

À la fin, il se laisse absorber dans une contemplation intense. « Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. » L'audition s'achève comme un rituel, dans une aspiration pour le silence absolu.

Les deux premiers points exigent l'écoute architectonique. Peut-être le deuxième semble-t-il se référer davantage à l'écoute concaténationniste : néanmoins, cette dernière est requise dans ce contexte à la faveur de la compréhension de l'unité. La concaténation joue donc un rôle secondaire. La suprématie de l'architectonique est gardée, puis accentuée de nouveau par le retour final de la petite phrase. Quant aux deux derniers points, ils concernent l'attention esthétique. C'est une attention intense qui porte uniquement sur l'œuvre elle-même et, en particulier, sur son contenu spirituel. L'écoute de Swann au dernier mouvement de la sonate de Vinteuil, qui commence par une contemplation admirative et finit dans un recueillement religieux, évoque l'attitude des premiers romantiques allemands face à l'avènement de la musique instrumentale pure et, corollairement, à l'idée de la musique absolue⁹⁰⁶. Elle se situe

⁹⁰⁶ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, p. 73-80 (chapitre 5, « La contemplation esthétique comme recueillement »). Sur la possible filiation de la conception de la musique chez les premiers romantiques

à mi-chemin entre la métaphysique schopenhauerienne et le formalisme hanslickien et se fonde sur leurs deux bases communes, l'ontologie platoniste de l'œuvre ou la croyance en la réalité spirituelle de l'art.

L'écoute architectonique et l'attention esthétique sont deux piliers de la compréhension musicale de Swann. D'après ces principes, sa relation avec la sonate peut être caractérisée comme progressive et, pour ainsi dire, téléologique. Au cours de l'audition réitérée, il procède de la sensation à la connaissance, d'un fragment au tout, d'un usage privé à l'appréciation objective, de l'incompréhension à la compréhension adéquate. Néanmoins, les choses se compliquent toujours lorsqu'il s'agit du héros. Dès *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, nous verrons que les éléments qui constituaient l'écoute de Swann seront soumis à divers examens critiques.

5.3.2. Trois auditions dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

On compte trois scènes d'écoute musicale dans le deuxième volume de la *Recherche* : la sonate jouée par Odette chez Swann, le concert symphonique sur la plage de Balbec et la musique populaire jouée au restaurant de Rivebelle que le héros visite avec Saint-Loup. Aucune des trois auditions n'aboutit à la compréhension adéquate d'une œuvre. Il nous importe pourtant d'expliquer le sens de ces déceptions. Ce travail nous permettra de réexaminer la compréhension progressive de Swann et d'éclairer le point de départ esthétique du héros qui va faire face lui-même à un autre chef-d'œuvre de Vinteuil.

La scène de la transmission

La « scène de la transmission », où le héros entend la sonate jouée par Mme Swann, problématise la mémoire de l'auditeur. Lorsque Swann entendait la sonate pour la première fois, sa mémoire était capable de saisir un objet défini comme élément hypothétique de l'œuvre et d'en faire un « fac-similé » assez solide et stable, de sorte qu'une conscience architectonique suffisait pour que la perception de la phrase ait lieu. Nous pouvons résumer le processus par cette formule : « travail de mémoire + spatialisation d'expérience = compréhension perceptuelle ». Cette équation n'est plus valable pour le héros. Le rôle de la

allemands et à la pensée de Proust, voir Shiomi Hara, « Les "sources" textuelles de l'esthétique musicale de Proust », *BMP*, n° 44, p. 67-70.

mémoire est reconnu, mais sa puissance est dévaluée.

Probablement ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire. Car la nôtre, relativement à la complexité des impressions auxquelles elle a à faire face pendant que nous écoutons, est infime, aussi brève que la mémoire d'un homme qui en dormant pense mille choses qu'il oublie aussitôt, ou d'un homme tombé à moitié en enfance qui ne se rappelle pas la minute d'après ce qu'on vient de lui dire. Ces impressions multiples, la mémoire n'est pas capable de nous en fournir immédiatement le souvenir. Mais celui-ci se forme en elle peu à peu et, à l'égard des œuvres qu'on a entendues deux ou trois fois, on est comme le collégien qui a relu à plusieurs reprises avant de s'endormir une leçon qu'il croyait ne pas savoir et qui la récite par cœur le lendemain matin⁹⁰⁷.

La mémoire ne peut plus « fabriquer » pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives⁹⁰⁸, parce que, celles-ci étant enveloppées dans les « impressions multiples », elle ne sait pas ce qu'elle a à reproduire. L'opération de la mémoire est non seulement souterraine, mais aussi aveugle, et finalement décevante. À la première écoute, elle n'attrape pas le cours de la musique et le héros n'obtient pas la compréhension perceptuelle (« perception claire ») de la petite phrase. Dans cette explication de la mémoire plus sceptique qu'auparavant, il lui faut écouter la sonate plusieurs fois et attendre l'accumulation des brins de souvenirs.

Seulement je n'avais encore jusqu'à ce jour rien entendu de cette Sonate, et là où Swann et sa femme voyaient une phrase distincte, celle-ci était aussi loin de ma perception claire qu'un nom qu'on cherche à se rappeler et à la place duquel on ne trouve que du néant, un néant d'où une heure plus tard, sans qu'on y pense, s'élanceront d'elles-mêmes, en un seul bond, les syllabes d'abord vainement sollicitées. Et non seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m'arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord⁹⁰⁹.

On notera un élément nouveau dans cette description de l'écoute : le jugement esthétique, c'est-à-dire un élément de compréhension épistémique. Le jeune héros commence par apercevoir « les parties les moins précieuses ». S'il en est ainsi, la perception dans ce passage est un processus qui se révisé constamment au fur et à mesure de l'écoute répétée. La compréhension perceptuelle ne s'achève pas donc avec le saisissement de la petite phrase, censée être la clé de toute la sonate. Il n'existe peut-être pas de telle clé qui en garantisse

⁹⁰⁷ *JFF*, I, p. 520.

⁹⁰⁸ *CS*, I, p. 206.

⁹⁰⁹ *JFF*, I, p. 520-521.

l'unité. Cependant, même si le héros ne comprend presque rien à la première audition, la célèbre phrase est pour lui moins importante que pour Swann dans « Un amour de Swann ».

De sorte que je ne me trompais pas seulement en pensant que l'œuvre ne me réservait plus rien (ce qui fit que je restai longtemps sans chercher à l'entendre) du moment que Mme Swann m'en avait joué la phrase la plus fameuse [...]. Mais bien plus, même quand j'eus écouté la Sonate d'un bout à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties⁹¹⁰.

Dans ce texte, il est moins important de repérer la petite phrase que de découvrir des beautés cachées. La compréhension épistémique est destinée à de constants renouvellements car la compréhension perceptuelle est variable selon les découvertes. C'est en effet l'interaction entre les deux types de compréhension qui approfondit la connaissance de l'œuvre. Or, la partie inconnue de la sonate, où sont cachées ses beautés secrètes, ne s'épuise pas aussi vite, parce que l'auditeur est incapable de saisir en une seule fois la totalité de l'œuvre. Pour cet argument, Proust évoque de nouveau la nature temporelle de l'art musical.

De là, la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps. Quand ce qui est le plus caché dans la Sonate de Vinteuil se découvrit à moi, déjà, entraîné par l'habitude hors des prises de ma sensibilité, ce que j'avais distingué, préféré tout d'abord, commençait à m'échapper, à me fuir. Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie⁹¹¹.

L'argument de Proust dans ce passage est identique à celui de Levinson pour le concaténationnisme. Si la musique est l'art du temps et si par conséquent on ne peut pas saisir d'emblée toute l'œuvre, la compréhension est une compétence pour suivre son flux, dans lequel tantôt on reconnaît un élément répété, tantôt on découvre une beauté inconnue. Si la petite phrase, qui se répétait pour construire l'unité de la sonate, exigeait de Swann une écoute architectonique, les beautés inconnues de la sonate se dévoilent au long d'une écoute concaténationniste, comme les choses de la vie (l'analogie avec la vie sera un autre aspect du nouveau modèle de l'écoute musicale illustrée par le héros, voir plus loin). L'écoute architectonique, un des piliers de la compréhension de la sonate pour Swann, se révèle non seulement insuffisante pour compléter la mémoire, mais aussi inadéquate pour guider le

⁹¹⁰ *JFF*, I, p. 521.

⁹¹¹ *JFF*, I, p. 521.

nouvel auditeur à la profondeur inépuisée de l'œuvre.

Le concert sur la plage de Balbec

La deuxième scène de l'écoute dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, celle du concert sur la plage de Balbec, se compose seulement de deux phrases et sert d'introduction à l'épisode de la rencontre avec Mme de Villeparisis. Elle montre cependant un effort conscient pour comprendre une grande œuvre de musique. Il s'agit en fait d'une version extrêmement abrégée d'une scène du même concert, esquissée dans le Cahier 64 et qui subsistait jusqu'aux placards Grasset⁹¹².

Quelques jours après nous rencontrâmes Mme de Villeparisis en sortant du concert symphonique qui se donnait le matin sur la plage. Persuadé que les œuvres que j'y entendais (le prélude de *Lohengrin*, l'ouverture de *Tannhäuser*, etc.) exprimaient les vérités les plus hautes, je tâchais de m'élever autant que je pouvais pour atteindre jusqu'à elles, je tirais de moi pour les comprendre, je leur remettais tout ce que je recelais alors de meilleur, de plus profond⁹¹³.

Les versions antérieures de ce passage montrent une ironie ostensible envers la métaphysique de la musique de Schopenhauer. Sur les placards Grasset, on lit « Volonté du moi et tous les spectacles de l'univers⁹¹⁴ », au lieu de « les vérités les plus hautes ». D'un point de vue génétique, il se peut que le rejet de Schopenhauer soit transféré dans la parole de Swann dans la scène de la transmission (« ce n'est pas du tout la "Volonté en soi" et la "Synthèse de l'infini" », disait-il⁹¹⁵), qui est un ajout tardif postérieur aux placards Grasset. En conséquence, l'influence de la métaphysique schopenhauerienne étant déjà rendue impossible par Swann dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros n'a plus besoin d'entendre par la bouche de Bloch les « belles phrases de Baudelaire sur Wagner et de Schopenhauer sur la musique », si ce n'est pour apprendre leur futilité. Il n'y a pas de véritable confrontation du héros de la *Recherche* avec l'esthétique wagnéro-schopenhauerienne.

À la suite de ce réarrangement textuel, l'ironie du narrateur se porte non seulement sur la métaphysique schopenhauerienne, mais aussi sur une pensée plus générale de la musique. Dans l'écoute du jeune héros, c'est un préjugé sur l'œuvre qui prédestine l'audition à la

⁹¹² Voir le chapitre 3 de la présente thèse (« 3.2.2. Les épisodes d'initiation : Cahiers 49 et 64).

⁹¹³ *JFF*, II, p. 58.

⁹¹⁴ *JFF*, II, p. 1364-1365. Cette expression est à son tour un ajout sur la dactylographie, NAF 16735, f° 226r°.

⁹¹⁵ *JFF*, I, p. 524.

déception, quel que soit le contenu de ce préjugé. On peut lire ce passage comme une critique de toute conception téléologique de la compréhension musicale, selon laquelle celle-ci n'est que l'acte de récolter des vérités qui sont censées être recelées dans l'œuvre. Avec cette conception, on n'est pas vraiment à l'écoute de la musique, on l'emboîte dans un cadre fabriqué par sa propre pensée, en attendant une illumination de la vérité. Or, Swann a précisément bénéficié d'une telle illumination : au milieu de la sonate, une révélation métaphysique est survenue et a déclenché la compréhension épistémique de l'œuvre. C'était pour lui le seuil entre l'incompréhension et la compréhension adéquate. Le jeune héros à Balbec attend une pareille révélation, mais la musique, bien qu'il s'agisse de chefs-d'œuvre de Wagner, ne lui donne aucun enseignement. Sa façon de comprendre devra donc être différente de celle de Swann, c'est-à-dire une progression téléologique d'une vérité générale à la connaissance de l'œuvre.

Le restaurant de Rivebelle

Enfin, la scène du restaurant de Rivebelle⁹¹⁶ remet en cause le plaisir de la musique. Quand Swann écoutait la sonate de Vinteuil pour la première fois, le plaisir l'accompagnait tout au long de l'audition et remplissait, comme on l'a vu plus haut, une fonction importante : c'était un guide de la compréhension perceptuelle et une référence pour le jugement esthétique. Pour Swann, c'était l'effet de la beauté d'un élément musical. Pour le jeune héros à Rivebelle, le plaisir de la musique perd d'emblée tout ce statut privilégié.

Au restaurant, le héros boit une grande quantité d'alcool et prête l'oreille à la musique d'une manière passive, sans aucune attention esthétique. « Je laissais la musique conduire elle-même mon plaisir sur chaque note où, docilement, il venait alors se poser. » L'écoute ressemble à l'acte de boire successivement des verres de vin⁹¹⁷. Dans ces conditions, le plaisir de la musique légère qu'il entend dans son ivresse est aussitôt lié à la sensualité.

Si, [...] ce restaurant de Rivebelle réunissait en un même moment plus de femmes au fond desquelles me sollicitaient des perspectives de bonheur que le hasard des promenades ne m'en eût fait rencontrer en une année, d'autre part, cette musique que nous entendions – arrangements de valse, d'opérettes allemandes, de chansons de cafés-concerts, toutes nouvelles pour moi – était elle-même comme un lieu de plaisir

⁹¹⁶ *JFF*, II, p. 168-170. Les citations sans note dans les neuf paragraphes suivants proviennent de ces pages.

⁹¹⁷ « J'avais déjà bu beaucoup de porto, et si je demandais à en prendre encore, c'était moins en vue du bien-être que les verres nouveaux m'apporteraient que par l'effet du bien-être produit par les verres précédents » (*JFF*, II, p. 169).

aérien superposé à l'autre et plus grisant que lui.

L'association entre la musique et le plaisir sensuel n'est pas une chose nouvelle. Aude Briot a montré que c'est une constante depuis « Combray », que l'on retrouve entre autres dans le personnage de Mme de Cambremer écoutant le prélude de Chopin⁹¹⁸. Tout en admettant son observation, nous tenons à remarquer une particularité de la scène de Rivebelle : la musique y est comparée au plaisir imaginaire – « perspective du bonheur » – associé aux femmes rassemblées dans le restaurant. Autrement dit, ce n'est pas elles qui donnent le plaisir. Celui-ci est plutôt dans le prolongement du bien-être « indépendant des objets extérieurs » qu'offrent les verres de porto. « L'ivresse réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur ; tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même⁹¹⁹. » Le parallélisme entre la musique et la sensualité imaginaire devient plus complet dans la description du plaisir musical.

Car chaque motif, particulier comme une femme, ne réservait pas comme elle eût fait, pour quelque privilégié, le secret de volupté qu'il recélait : il me le proposait, me relaquait, venait à moi d'une allure capricieuse ou canaille, m'accostait, me caressait, comme si j'étais devenu tout d'un coup plus séduisant, plus puissant ou plus riche ; je leur trouvais bien, à ces airs, quelque chose de cruel ; c'est que tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur étaient inconnu ; pour eux le plaisir physique existe seul. Et ils sont l'enfer le plus impitoyable, le plus dépourvu d'issues pour le malheureux jaloux à qui ils présentent ce plaisir – ce plaisir que la femme aimée goûte avec un autre – comme la seule chose qui existe au monde pour celle qui le remplit tout entier.

En analysant ce passage, Albert Gier a expliqué avec pertinence pourquoi le plaisir physique de la musique est « plus grisant » que celui suggéré par les femmes : c'est que la musique, en tant qu'« espace de résonance (*Resonanzraum*) », contient en elle en même temps l'excitation du désir et sa satisfaction⁹²⁰. La musique ouvre un espace intérieur purement subjectif, qui sert de lieu pour une expérience sensuelle imaginaire. De là, le narrateur tire deux réflexions sur la nature du plaisir musical.

⁹¹⁸ Aude Briot, *Le Plaisir chez Proust*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 329-333.

⁹¹⁹ *JFF*, II, p. 173.

⁹²⁰ « Cette musique reflète non seulement le désir, mais aussi l'immédiateté de sa satisfaction qui annule toute sublimation. [...] Dans ce cas, la musique n'est pas seulement un espace de résonance pour le désir, mais justement l'équivalent de son accomplissement » (Albert Gier, « Kitsch als Un-Musik. Marcel Proust und die *mauvaise musique* », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012, p. 114 [Nous traduisons de l'allemand]).

Premièrement, le plaisir musical n'a aucun rapport avec le jugement esthétique, ni avec la compréhension de l'œuvre. On remarquera surtout la formule kantienne (« sentiment désintéressé de la beauté »). Le héros est devant le même problème auquel s'est heurté l'auteur de la *Recherche*, à l'âge de dix-sept ans : le plaisir esthétique l'enferme dans le subjectivisme, au lieu de garantir « la beauté propre de l'œuvre⁹²¹ ». Si jadis l'écrivain a renoncé au subjectivisme en détruisant son plaisir de lecture, le personnage prolonge son illusion subjectiviste et hédoniste dans l'effet de l'alcool.

Deuxièmement, le plaisir exclusivement physique de la musique évoque le malheur de la jalousie, du fait qu'il est à la fois particulier à l'objet désiré et accessible à tous les autres. À propos de ce malheur, il est difficile de ne pas penser à celui de Swann. Le plaisir a quelque chose d'universel et, à ce titre, il est trompeur⁹²². C'est ce caractère traître du plaisir sensuel qu'évoque la musique au restaurant de Rivebelle. Les airs « cruels » sont donc aux antipodes de la petite phrase, cet « air national » de l'amour de Swann. Reconnaître derrière le plaisir sensuel l'enfer de la jalousie, c'est s'éloigner de l'écoute fétichiste de ce dernier. En tout cas, l'attitude du héros qui entend la musique se superpose à celle de son aîné écoutant la sonate : chacun trouve dans sa mélodie une volupté particulière et réagit avec un geste de baiser⁹²³. À son insu et dans l'ivresse, il arrive ainsi que le héros imite Swann. Dégrisé, il ne le fera plus.

À la fin de la scène, la pensée esthétique du romancier est explicitée par la distance qu'il prend envers le jeune héros ivre.

Mais tandis que je répétais à mi-voix les notes de cet air et lui rendais son baiser, la volupté à lui spéciale qu'il me faisait éprouver me devint si chère, que j'aurais quitté mes parents pour suivre le motif dans le monde singulier qu'il construisait dans l'invisible, en lignes tour à tour pleines de langueur et de vivacité. Quoiqu'un tel plaisir ne soit pas d'une sorte qui donne plus de valeur à l'être auquel il s'ajoute, car il n'est perçu que de lui seul, et quoique, chaque fois que dans notre vie nous avons déplu à une femme qui nous a aperçu elle ignorât si à ce moment-là nous possédions ou non cette félicité intérieure et subjective qui, par conséquent, n'eût rien changé au jugement qu'elle porta sur nous, je me sentais plus puissant, presque irrésistible.

Le plaisir purement physique de la musique est doublement trompeur : c'est une

⁹²¹ Voir la lettre à Alphonse Darlu dans le chapitre 1 (« 1.1. Culture musicale de l'adolescence : 1884-1891 »).

⁹²² Deleuze a écrit : « Chaque préférence dont nous profitons dessine l'image du *monde possible* où d'autres seraient ou sont préférés » (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, p. 15).

⁹²³ « Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières » (*CS*, I, p. 206) ; « il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant » (*CS*, I, p. 342) ; « tandis que je répétais à mi-voix les notes de cet air et lui rendais son baiser, la volupté à lui spéciale qu'il me faisait éprouver me devint si chère » (*JFF*, I, p. 169).

tromperie sur l'objet entendu et sur l'auditeur lui-même. De la même manière que l'ivresse, il réalise cet « idéalisme subjectif » qui n'est qu'une indistinction entre le réel et l'imaginaire. Telle est la conclusion de l'épisode du restaurant de Rivebelle, que l'on peut considérer comme une réflexion critique ou bien une expérience de pensée qui élimine de l'écoute musicale tout ce qui n'est pas le plaisir physique. Le rôle qui lui était dévolu dans « Un amour de Swann » étant annulé, le plaisir ne sera plus la garantie de la valeur esthétique intrinsèque d'une œuvre musicale. Comme le dit M. de Charlus, certaines œuvres de grande valeur comme les derniers quatuors de Beethoven « font mal aux oreilles⁹²⁴ ». Toutefois, cela ne signifie pas que l'auteur de la *Recherche* soutienne un intellectualisme ascétique. Jusqu'au *Temps retrouvé*, le plaisir maintient chez lui un rôle annonciateur de certaines vérités et nous verrons qu'il en est de même en ce qui concerne la musique. Notre tâche est donc de réévaluer ce rôle du plaisir, physique ou non physique, dans une audition plus sérieuse et dans le cas d'une compréhension esthétique adéquate.

Les trois scènes d'audition dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* nous demandent de réexaminer les concepts fondamentaux qui composaient le récit de l'écoute musicale dans « Un amour de Swann » : la mémoire, le plaisir et enfin la compréhension elle-même. En ce sens, elles peuvent être considérées comme un véritable point de départ pour une recherche esthétique sur l'expérience d'écoute, bien que le héros n'arrive nulle part à une compréhension adéquate d'une œuvre.

5.3.3. Nouveau modèle d'écoute dans *La Prisonnière*

Nous poursuivrons notre lecture à partir du concert chez les Verdurin dans *La Prisonnière*, puisque dans la scène de comparaison entre Vinteuil et Wagner, le héros n'est pas un auditeur, mais un musicien. C'est dans l'épisode du septuor que se construit un nouveau modèle d'écoute musicale, qui se distingue du processus de compréhension relaté dans « Un amour de Swann ». Au fil du texte, notre analyse s'articulera en trois temps. Tout d'abord, nous réexaminerons les notions centrales concernant la compréhension – la mémoire, le plaisir et l'écoute architectonique – qui dominaient l'écoute de Swann et qui sont remis en cause par les réflexions critiques dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Puis, nous

⁹²⁴ SG, III, p. 398.

passerons au mode d'écoute proprement nouveau illustré par le héros, ce qui nous permettra de mettre en question le dernier principe de la compréhension de Swann qui demeure insoupçonné, l'attention esthétique. Enfin, nous analyserons la nouvelle façon de donner un sens à l'expérience d'audition par le biais d'une analogie entre la musique et la vie. C'est grâce à cette analogie que le septuor de Vinteuil se transforme pour le héros en un appel à la création. Quant à la révision de la notion même de compréhension, il faudra attendre l'épisode du pianola où il réécoute le septuor plusieurs fois, puisqu'une seule audition ne suffit jamais pour comprendre pleinement une œuvre. Pour finir, nous réfléchissons un moment sur une scène d'écoute qui se déroule à Venise dans *Albertine disparue*. Elle est plus ou moins en dehors de notre discussion mais est importante par sa place, constituant la dernière scène d'écoute musicale de la *Recherche*.

Avant de commencer, notons que le héros jouit d'une culture musicale beaucoup plus étendue que Swann : il joue du piano⁹²⁵, il chante⁹²⁶, il sait répéter une mélodie entendue dans l'ivresse⁹²⁷ et il apprécie la *Sonate pour violon et piano* de Franck si bien qu'il demande à Morel de la jouer à une soirée chez les Verdurin⁹²⁸ ; il connaît la sonate de Vinteuil tellement à fond qu'il la sent comme « un univers épuisé⁹²⁹ ». Sa culture musicale contribue certes à une compréhension de la musique plus approfondie que Swann. Toutefois, cela ne signifie pas que l'auteur de la *Recherche* a explicitement revendiqué un certain niveau de compétence musicale ou un savoir préalable sur l'œuvre. La bonne culture musicale demeure chez lui une condition nécessaire implicite.

Mémoire et plaisir/conscience temporelle et joie esthétique

Dès le début du septuor, le lecteur retrouve le rôle capital de la mémoire. Ne connaissant pas ce qu'on est en train de jouer, le héros y remarque une citation de la petite phrase de Vinteuil, grâce à laquelle il reconnaît l'auteur de l'œuvre. Il obtient ainsi un point de repère pour explorer la musique inconnue. Mais le rôle de la mémoire s'arrête là.

À peine rappelée ainsi, elle disparut et je me retrouvai dans un monde inconnu mais je savais maintenant, et tout ne cessa plus de me confirmer, que ce monde était un de

⁹²⁵ *P*, III, p. 664.

⁹²⁶ *CG*, II, p. 666.

⁹²⁷ *JFF*, II, p. 169. Swann, au contraire, est incapable de chanter la petite phrase. *CS*, I, p. 208.

⁹²⁸ *SG*, III, p. 344. Cette demande est rejetée par Mme de Cambremer-Légrandin ; le héros a cependant montré sa supériorité en matière d'actualité musicale, en lui disant que Chopin est le musicien préféré de Debussy. *SG*, III, p. 212.

⁹²⁹ *P*, III, p. 754.

ceux que je n'avais même pu concevoir que Vinteuil eût créés, car quand, fatigué de la sonate qui était un univers épuisé pour moi, j'essayais d'en imaginer d'autres aussi beaux mais différents, je faisais seulement comme ces poètes qui remplissent leur prétendu Paradis de prairies, de fleurs, de rivières qui font double emploi avec celles de la Terre. Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de joie qu'aurait fait la sonate si je ne l'avais pas connue, par conséquent, en étant aussi beau, était autre⁹³⁰.

La petite phrase disparaît sitôt après qu'est révélé le nom de l'auteur. Elle n'est pas un élément de l'architecture de l'œuvre. Aussi la reconnaître ne signifie pas le début de la compréhension : c'est un nouveau mystère à comprendre. La métaphore du chemin qui précède ce paragraphe, où un promeneur retrouve le jardin de son ami, est en fait inexact. Dès l'heureuse rencontre, l'auditeur replonge dans l'obscurité. L'équation « travail de mémoire + spatialisation d'expérience = compréhension perceptuelle » n'est pas applicable à l'audition du septuor. Face à cette beauté jamais imaginée, il ne cherche pas à tirer du flux sonore un élément constituant et à le fixer dans un schéma formel. En revanche, son attention se porte sur le flux lui-même.

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère 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'œuvre 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. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux⁹³¹.

Le héros entend la musique comme un univers qui se construit progressivement devant lui. Cette sensation de progression est déterminante pour son écoute. Les images qui métaphorisent la musique sont présentées dans un changement continu. Autrement dit, elles sont décrites dans le temps. La description est d'autant plus temporelle que l'écrivain recourt à l'imagination météorologique : « L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique [...] changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore⁹³². »

La comparaison avec l'écoute de Swann éclaire davantage la signification de ce nouveau mode d'écoute. Lorsque ce dernier a entendu la sonate de Vinteuil pour la première fois, les éléments musicaux de différents niveaux (timbre, mouvement et phrase) étaient tous

⁹³⁰ P, III, p. 754.

⁹³¹ P, III, p. 754.

⁹³² P, III, p. 754-755.

représentés par des images fugitives mais immobiles. Elles apparaissaient et disparaissaient ; elles ne se mouvaient pas. Même le mouvement musical était rapproché des « arabesques » qui s'évanouissent. À ces images *du* mouvement, Proust oppose les images *en* mouvement. Les métaphores météorologiques qui décrivent le début du septuor offrent un écran pour observer d'un point de vue fixe les images successives du paysage.

Ainsi dans *La Prisonnière*, le travail de la mémoire est remplacé par une conscience du temps. Celle-ci permet au héros de saisir ce que l'écrivain a jadis appelé « purement musical⁹³³ ». Swann attendait que « ces sensations soient assez formées en [lui]⁹³⁴ ». Le héros, lui, entend qu'« un chant perçait déjà l'air » et il ne manque pas de s'apercevoir comment cela change l'atmosphère de la musique. De l'aube à midi, l'atmosphère n'est pas un simple arrière-plan pour un élément thématique comme c'était le cas pour Swann, mais elle forme elle-même un tout, dans lequel s'inscrit cet élément qui passe. Ce qui importe au héros, c'est moins de saisir la construction que d'écouter dans le temps. Autrement dit, si « Un amour de Swann » imposait l'écoute architectonique comme condition nécessaire de la compréhension perceptuelle, l'écoute concaténationniste est dotée d'une nouvelle importance dans *La Prisonnière*. Ce qui attire l'attention du héros à ce moment est moins l'unité thématique que la cohérence du processus⁹³⁵.

Quant au plaisir qui accompagnait l'écoute de Swann, il est remplacé par une notion similaire mais différente, celle de la joie. Le héros l'éprouve au moment où il reconnaît dans l'œuvre inconnue la petite phrase de la sonate. « Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi⁹³⁶ ». Déclenchée par la reconnaissance d'un élément mélodique, elle s'agrandit par celle du style de l'auteur, qui rappelle la relation préexistante entre ce dernier et l'auditeur. Or, la joie peut venir d'un autre côté. Il y a une joie de découverte, qui naît précisément du fait que l'objet est inconnu. « Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de joie qu'aurait fait la sonate si je ne l'avais pas connue, par conséquent, en étant aussi beau, était autre⁹³⁷. » Cette fois, la joie se produit lorsqu'on sent que son imagination est dépassée par l'expérience. Les deux moments de la joie correspondent donc aux deux moments de l'audition opposés : le surgissement de la mémoire et la reprise de la nouveauté.

⁹³³ CS, I, p. 206.

⁹³⁴ CS, I, p. 206.

⁹³⁵ Voir Jerrold Levinson, « Concatenationism, Architectonism, and the Appreciation of Music », p. 37-41.

⁹³⁶ P, III, p. 754.

⁹³⁷ P, III, p. 754.

Il importe d'affirmer pour notre propos que la joie a affaire à un processus conscient. À ce titre, elle s'oppose au plaisir. Celui-ci était pour Swann un effet immédiat, provoqué par un élément qui surgit « tout d'un coup ». Le plaisir est plus rapide que la cognition, il est « déjà » là avant que l'auditeur ne discerne quelque chose. La « qualité matérielle » suffit pour déclencher le plaisir. En revanche, la joie est liée à la faculté intellectuelle qui discerne l'identité et la différence, ainsi qu'à une conscience de soi. Cette opposition entre le plaisir et la joie se trouve déjà dans « Combray », dans l'épisode de la madeleine. Le plaisir survient immédiatement avec le goût de la nourriture ; la joie exige une certaine réflexion⁹³⁸.

L'opposition entre le plaisir et la joie a une origine formaliste. Lorsque Hanslick fait contraster l'« emprise pathologique » avec « la pure intuition consciente de l'œuvre musicale », il décrit la joie comme l'effet de cette dernière⁹³⁹. Elle découle donc de la cognition, par une « activité spirituelle⁹⁴⁰ », d'un contenu objectif de la musique. C'est la notion de la joie que l'on retrouve chez Proust. Il ne partagera cependant pas jusqu'à l'intellectualisme strict du critique viennois, qui définit cette joie comme « la satisfaction spirituelle que l'auditeur éprouve à suivre le cours des intentions du compositeur⁹⁴¹ ».

Une autre version de cette opposition est proposée par Boris de Schlœzer, qui semble plus proche de celle de notre écrivain. Selon lui, la joie se produit quand l'audition dépasse l'écoute formaliste qu'il prend pour un « jeu intellectuel⁹⁴² ». L'effet d'un tel jeu n'est qu'une autre forme de plaisir, tant qu'il est « toujours teinté d'égotisme⁹⁴³ ». Comme l'auteur de la *Recherche*, Schlœzer dénonce le plaisir comme générateur du subjectivisme. Le philosophe russe en conclut que la joie est donnée par « l'œuvre comprise et vécue érotiquement connue », et qu'il s'agit là d'une joie « avec tout ce que le terme exprime d'expansion vers l'"autre", une joie dont la nature dépend de ce qui m'est révélé et à quoi je participe dans la mesure de mes capacités⁹⁴⁴ ». Cette idée de *vivre* la musique est présente chez Proust.

Pour comprendre la version proustienne de cette opposition, il faut tenir compte d'une

⁹³⁸ « Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature » (CS, I, p. 44).

⁹³⁹ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 173.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁴² Boris de Schlœzer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, édition de Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009[1947], p. 56.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

autre caractéristique de la joie dans l'épisode du septuor. C'est qu'elle se trouve non seulement chez l'auditeur, mais aussi dans l'œuvre et chez le créateur. Le motif des cloches semble au héros « matérialiser la plus épaisse joie⁹⁴⁵ ». Plus tard quand il pense au compositeur, il sent « la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres⁹⁴⁶. » Enfin, le septuor s'achève par une réaffirmation de la joie, qui se transforme en un appel à la création. Au moment où « le motif joyeux rest[e] triomphant », la joie présente dans l'œuvre, la joie de l'écoute et la joie de la création se rejoignent dans « cet appel vers une joie supraterrrestre⁹⁴⁷ ». Elle ouvre ainsi une voie pour participer au mystère de la création. Capable d'être exprimée et communiquée, elle est intimement liée à la nouvelle théorie romantique de l'expression en musique. La joie s'impose comme nouveau guide de la compréhension de l'œuvre, qui conduit l'auditeur de la conscience de soi écoutant à la « communication des âmes ».

Septuor ou comment vivre la musique

Les outils conceptuels de la compréhension sont ainsi révisés. Dans la deuxième phase de l'audition, Proust décrit un nouvel aspect de l'écoute du héros. C'est un va-et-vient constant entre l'attention et la distraction, entre la contemplation et la réflexion, ou entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre. Le romancier montre à quel point l'écoute peut être un processus dynamique. Nous le résumerons de la manière suivante⁹⁴⁸ :

- A. Déçu par le motif des cloches, le héros manque « un peu de force d'attention » et regarde le public (distraction totale, suite à un jugement esthétique).
- B. Le motif des cloches étant « chassé », il est « repris par cette musique » (attention retrouvée).
- C. Il établit une analogie entre la forme de l'œuvre (« des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin ») et la carrière de Vinteuil, couronnée par le septuor (réflexion esthétique).
- D. Une autre analogie entre la vie créatrice de Vinteuil et la vie amoureuse du héros lui-même (« ce plus vaste amour... l'amour pour Albertine », réflexion hors esthétique).
- E. Il « cesse de suivre la musique » pour penser à Albertine (distraction totale).

⁹⁴⁵ P, III, p. 755.

⁹⁴⁶ P, III, p. 758.

⁹⁴⁷ P, III, p. 764-765.

⁹⁴⁸ P, III, p. 755-758.

F. Au milieu de la rêverie sur Albertine, « je fus caressé au passage par une tendre phrase familiale et domestique du septuor » (attention retrouvée, grâce à une coïncidence entre la musique et la pensée).

Nous constatons dans cette analyse non seulement le va-et-vient entre l'attention et la distraction, mais aussi des interactions complexes. Selon la pensée formaliste, l'élément musical exige l'attention esthétique et l'élément non musical cause la distraction. Ce n'est pas vrai dans le cas du héros proustien. Chez lui, un jugement esthétique peut causer la distraction, une réflexion esthétique se développe en une réflexion hors esthétique, une rêverie distraite peut occasionner le retour de l'attention esthétique. L'écoute est un processus dynamique qui se déroule dans cette tension constante entre la force centrifuge et la force centripète. L'attention retrouvée en F. ne stabilisera pas la situation. Au contraire, le va-et-vient s'accélère et le processus se complique davantage à partir de ce moment.

(G) Peut-être – tant tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure – avait-elle été inspirée à Vinteuil par le sommeil de sa fille – de sa fille, cause aujourd'hui de tous mes troubles – quand il enveloppait de sa douceur, dans les paisibles soirées, le travail du musicien, cette phrase qui me calma tant par le même moelleux arrière-plan de silence qui pacifie certaines rêveries de Schumann, durant lesquelles, même quand « le poète parle », on devine que « l'enfant dort ». (H) Endormie, éveillée, je la retrouverais ce soir, quand il me plairait de rentrer, Albertine, ma petite enfant. (I) Et pourtant, me dis-je, quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine semblait promis au début de cette œuvre, dans ces premiers cris d'aurore. (J) J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien. (K) Aussi bien semblait-il être là. On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique ; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres⁹⁴⁹.

La phrase (G) entremêle des réflexions extrêmement diverses : réflexion générale sur la vie intérieure, interprétation biographique d'une phrase musicale, évocation des « troubles » de l'auditeur, analyse de la structure synchronique de la musique dans laquelle est présentée la phrase, explication de l'émotion que l'auditeur éprouve en l'écoutant, comparaison avec l'œuvre d'un autre compositeur. Dans cette longue phrase, il est impossible de distinguer nettement ce qui relève de la musique de ce qui n'en relève pas, ou une pensée purement esthétique d'une pensée non esthétique. La phrase (H) superpose la pensée sur Albertine à la

⁹⁴⁹ P, III, p. 757-758.

structure musicale que partagent le septuor et *Scènes d'enfants* de Schumann. À partir de la phrase (I), la force centripète de l'œuvre l'emporte : la musique ne doit pas être interprétée uniquement par analogie avec l'amour, sinon on retombera dans le piège de Swann. La phrase (J), qui évoque une phrase similaire dans la scène du concert chez Mme de Saint-Euverte⁹⁵⁰, marque le plein retour de l'attention esthétique. Néanmoins, cela ne signifie ni une immersion totale ni une contemplation exclusive. Tout en appréciant l'instrumentation de Vinteuil, le héros développe une réflexion plutôt théorique sur son style. La tension entre la force centripète et la force centrifuge est maintenue, pendant que le septuor se déploie et que s'approfondit la compréhension du héros sur l'art du compositeur.

Cet itinéraire auditif ne peut pas être considéré comme un processus téléologique vers une attention esthétique pure. Nous avons constaté que la distance entre l'attention et la distraction s'est progressivement réduite. Si l'attention totale a cédé à la distraction totale dans A., (G) illustre un état de conscience complexe où les deux sont inextricablement mêlées. Aussi la frontière entre l'esthétique et le non-esthétique s'est-elle estompée. Bien que l'évocation d'Albertine soit finalement abandonnée, elle n'est pas un élément simplement étranger ou trompeur. Elle contribue même à la compréhension technique du style de Vinteuil. Bien plus que cela, l'analogie entre le septuor et l'amour pour Albertine est constitutive de la compréhension totale de l'œuvre. Cette observation ne signifie pas une appropriation subjective de l'expérience. Au contraire, grâce à sa réflexion simultanée sur la musique et sur son amour, le héros parvient à donner un sens personnel à ce qu'il a compris d'une façon objective. Quand il constate dans (G) qu'une phrase l'a calmé, cet apaisement est fondé sur une analyse perspicace de la musique, déclenchée justement par l'analogie avec sa vie privée. Écouter, c'est impliquer sa vie dans la musique.

À ce stade, il est nécessaire d'examiner l'analogie entre la musique et la vie, analogie que Proust a développée dès *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Dans la scène de la transmission, c'est l'ordre de l'expérience qui est mis en comparaison. Puisque la vie et la musique sont des choses temporelles, on ne peut pas saisir d'emblée leur totalité : « Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. Mais, moins décevants que la vie, ces grands chefs-d'œuvre ne commencent pas par nous donner ce qu'ils ont de meilleur⁹⁵¹. »

⁹⁵⁰ CS, I, p. 342. « Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? »

⁹⁵¹ JFF, I, p. 521.

En jouant du Wagner au piano chez lui, le héros compare les motifs de *Tristan et Isolde* à la reprise d'une névralgie. Cette comparaison lui permet de rendre compte de « tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner⁹⁵² ». La même expression est répétée dans la description d'une phrase du septuor, certainement par erreur, mais témoignant ainsi de l'importance de cette pensée chez Proust⁹⁵³. L'analogie avec la vie procure à la phrase musicale une « réalité », parce que c'est le phénomène de la vie qui a un sens réel.

Dans l'épisode du septuor, nous avons d'abord constaté une analogie entre la forme de l'œuvre, la vie créatrice de Vinteuil et la vie sentimentale du héros. Bien que l'on ne puisse pas saisir la totalité des entités temporelles, on peut tenter de comprendre leur unité, parce qu'elles nous livrent une synthèse finale, tant dans la musique que dans la vie. Cette pensée ouvre la possibilité d'établir une analogie plus développée entre la forme de la musique et la forme générale de la vie humaine. Grâce à cette analogie, on peut écouter la musique comme on médite sur la vie. La troisième et dernière phase de l'audition du septuor commence par cette observation⁹⁵⁴.

Cependant le septuor qui avait recommencé avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans son œuvre, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières. J'en avais d'abord distingué dans le septuor deux ou trois qui me rappelaient la sonate.

Ce passage explique comment le caractère d'une œuvre se forme comme la personnalité d'une personne. La théorie proustienne de la phrase type commence à s'esquisser par cette idée du retour intermittent et persistant d'une phrase musicale. L'analogie entre la vie et la musique contribue ainsi à comprendre l'originalité artistique. Cependant, comme la théorie romantique de l'expression devait être « renouvelée » pour s'intégrer dans le roman proustien, l'analogie doit être révisée ou du moins affinée pour servir de fondement à un nouveau

⁹⁵² « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie » (*P*, III, p. 665).

⁹⁵³ « Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie » (*P*, III, p. 764).

⁹⁵⁴ *P*, III, p. 763-765. Les citations sans note dans les dix paragraphes suivants proviennent de ces pages.

modèle d'écoute sur le point d'être achevé. Cette dernière étape, qui a lieu pendant la dernière partie de l'exécution du septuor, consiste à intégrer la leçon du formalisme.

Les phrases types de Vinteuil se rassemblent et finissent par former une « ronde divine ». Après la ronde qui marque un sommet du finale, la partie conclusive du septuor se résume en trois phases : présentation d'une phrase « caressante » ; lutte entre le motif des cloches et « une phrase d'un caractère douloureux » ; puis triomphe final du « motif joyeux ». La phrase caressante est une réminiscence de la petite phrase de la sonate.

Puis elles 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 n'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer.

La première leçon du formalisme est que la musique n'a pas de contenu sémantique défini. On peut comprendre une phrase musicale sans la traduire en une langue humaine, justement parce que cette traduction est impossible. Si la phrase semble désigner une femme, elle est pourtant différente de toute femme de ce monde, sans être une « créature surnaturelle⁹⁵⁵ » d'un type métaphysique. Elle ne peut pas être assimilée à Odette, ni à Albertine ; elle reste inconnue à jamais, « la seule Inconnue » qu'il a rencontrée.

La deuxième leçon, c'est que la musique représente seulement l'aspect dynamique des actions expressives⁹⁵⁶.

Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. 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.

On trouve dans ce passage une répercussion de la théorie formaliste de l'expressivité. La musique ne représente pas un combat réel, mais elle offre à « un spectateur intérieur » des

⁹⁵⁵ CS, I, p. 345.

⁹⁵⁶ Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, p. 84-85.

événements sonores qui ressemblent à un combat. Sous cette condition, écouter quelque chose comme si c'était un combat n'est pas une démarche arbitraire. Grâce à l'intégration de ces deux principes formalistes, l'analogie entre la vie et la musique ne tombera pas dans une autre forme du vieux subjectivisme. En même temps, on notera que le héros suit cette musique « avec passion ». Il attribue à ce qu'il entend objectivement un sens personnel. C'est précisément la contribution de l'écoute par analogie. Quand le motif des cloches remporte la victoire finale, il se sent obligé de répondre à son appel, en le considérant comme un appel à la création. À ce moment-là, il dépasse même la nouvelle théorie romantique de l'expression. Il ne se contente pas d'apprécier la personnalité de Vinteuil exprimée dans l'œuvre, mais il fait sienne cette responsabilité de donner un sens à sa vie par la création artistique.

Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec.

L'analogie entre la musique et la vie apparaît pour la dernière fois dans ce point culminant du septuor. Le nouveau modèle d'écoute rejoint enfin la vocation artistique. Comme la musique, la vie a ces « points de repère » intermittents, des moments d'illumination qui ouvrent la possibilité de trouver, ou de créer un sens rétrospectif.

Un passage d'*Albertine disparue* offre une récapitulation de l'analogie entre la musique et la vie. Cette fois, le héros compare la place de la petite phrase dans la sonate de Vinteuil et celle de son amour pour Albertine dans sa vie. Son écoute analogique est mise en contraste avec l'écoute subjectiviste de Swann. Écouter à travers l'analogie avec la vie, c'est tenter de comprendre le « devenir » d'une phrase, c'est-à-dire la dynamique formelle de l'œuvre.

Quand la petite phrase, avant de disparaître tout à fait, se défit en ses divers éléments où elle flotta encore un instant éparpillée, ce ne fut pas pour moi, comme pour Swann, une messagère d'Albertine qui disparaissait. Ce n'était pas tout à fait les mêmes associations d'idées chez moi que chez Swann que la petite phrase avait éveillées. J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au « devenir » d'une phrase qui se faisait durant la sonate comme cet amour s'était fait durant ma vie. Et maintenant, sachant combien chaque jour un élément de plus de mon amour s'en

allait, le côté jalousie, puis tel autre, revenant, en somme, peu à peu dans un vague souvenir à la faible amorce du début, c'était mon amour qu'il me semblait, en la petite phrase éparpillée, voir se désagrèger devant moi⁹⁵⁷.

Bien qu'il s'agisse de la forme, cette conception d'une œuvre musicale exige une écoute plus concaténationniste qu'architectonique. Pour être sensible au devenir d'une phrase musicale, le héros doit être capable de suivre le développement formel de l'œuvre, sans la prendre pour une structure parfaitement close. C'est une grande leçon de l'écoute analogique, parce que la vie n'est pas une structure close. L'analogie fait enfin repenser la façon de comprendre la musique et, par cela, le sens même de la compréhension. Sur ce point, l'exécution du septuor chez les Verdurin ne nous a pourtant pas donné la réponse, puisqu'il s'agissait là d'une première écoute. Comme le pauvre Saniette le dit avec justesse après le concert, il faut entendre « encore une fois pour porter un jugement à la rigueur⁹⁵⁸ ».

Pianola ou le paradoxe de la compréhension

Décrivant une situation d'écoute répétée et attentive, l'épisode du pianola illustre par excellence la compréhension épistémique par l'écoute architectonique. En même temps, cet épisode montre comment Proust relativise ce mode d'écoute musicale⁹⁵⁹. Le processus général de la compréhension est décrit avec une tonalité partiellement sceptique⁹⁶⁰.

Elle choisissait des morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux car, commençant à me connaître, elle savait que je n'aimais proposer à mon attention que ce qui m'était encore obscur, et pouvoir, au cours de ces exécutions successives, rejoindre les unes aux autres, grâce à la lumière croissante, mais hélas ! dénaturante et étrangère de mon intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction, d'abord presque ensevelie dans la brume.

La compréhension musicale est définie comme un travail de reconstruction par l'intelligence. Or, tant qu'elle est reconstruction, elle est incomplète : c'est un travail

⁹⁵⁷ AD, IV, p. 159-160.

⁹⁵⁸ P, III, p. 769.

⁹⁵⁹ Dans son étude sur l'écoute chez Proust, Igor Reyner analyse l'épisode du septuor comme l'exemple ultime et complet de « l'écoute structurale ». En soulignant l'importance du processus de compréhension et en constatant le caractère finalement « anti-musical » de ce mode d'écoute, il développe une position en quelque sorte à mi-chemin entre celle de Dayan et la nôtre : « Comprendre et structurer la musique finissent par la réduire au silence. Le processus d'éclaircissement que le narrateur fait subir à la musique tue progressivement la musicalité même de la musique, ainsi que son intérêt pour celle-ci » (Igor Reyner, *Listening in Proust*, thèse de doctorat, King's College de Londres, 2018, p. 151-152).

⁹⁶⁰ P, III, p. 873-875. Les citations sans note dans les sept paragraphes suivants proviennent de ces pages.

d'assemblage des fragments collectés au cours de plusieurs exécutions. Telle compréhension ne peut jamais offrir un équivalent impeccable de l'œuvre. L'écoute architectonique montre à ce moment ses limites définitives. Dès le début, l'épisode du pianola problématise la valeur de la compréhension. La vraie profondeur de l'objet, son « volume », réside sans doute dans l'état de tâtonnement, comme nous le lisons quelques lignes plus loin.

De même que le volume de cet ange musicien était constitué par les trajets multiples entre les différents points du passé que son souvenir occupait en moi et les différents sièges, depuis la vue jusqu'aux sensations les plus intérieures de mon être, qui m'aidaient à descendre jusque dans l'intimité du sien, la musique qu'elle jouait avait aussi un volume, produit par la visibilité inégale des différentes phrases, selon que j'avais plus ou moins réussi à y mettre de la lumière et à rejoindre les unes aux autres les lignes d'une construction qui m'avait d'abord paru presque tout entière noyée dans le brouillard.

Ce qui intéresse le héros est donc moins le résultat de la compréhension que son processus, « ce travail de modelage d'une nébuleuse encore informe ». L'expérience esthétique a lieu au cours de ce processus. Une fois celui-ci terminé – non pas une compréhension parfaite car elle sera toujours incomplète –, l'œuvre perd son « volume », ce qui rend une entité profonde et réelle.

Albertine savait qu'elle me faisait plaisir en ne proposant à ma pensée que des choses encore obscures et le modelage de ces nébuleuses. Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme.

Si l'intelligence parvient à éclairer toute l'architecture de l'œuvre par un travail de reconstruction, la musique n'a plus rien à nous dire. Dayan, Acquisto et Reyner ont raison à cet égard, une compréhension définitive détruit la musicalité de la musique. Faut-il donc renoncer à la compréhension, cette « tâche néfaste » ? Cependant, à notre avis, il faut tenter de comprendre, parce que chez Proust, seul cet effort ouvrira la profondeur de l'objet, que celui-ci soit un être aimé ou un morceau de musique. Rien ne se produira, si on le laisse dans le mystère, dans le « brouillard ». Si le nouveau modèle d'écoute établi dans l'épisode du septuor n'était pas un processus unilatéral vers la compréhension épistémique par l'écoute architectonique, l'effort intellectuel pour la compréhension doit être maintenu par l'auditeur, pour qu'il arrive à l'écoute analogique et donne un sens personnel à son expérience esthétique.

En ce sens, détruire la musicalité de la musique peut être la seule façon de pleinement apprécier la musicalité de la musique. Nous appellerons cela le paradoxe de la compréhension.

S'il faut tenter de comprendre une œuvre musicale, ce n'est pas pour la valeur en soi de la compréhension. À la fin du paragraphe qui nous occupe, le narrateur énonce le paradoxe de la compréhension avec ces mots : « Souvent il y avait pour moi sans doute un morceau de musique de moins dans le monde, mais une vérité de plus. » La vérité ici ne signifie pas le résultat de la compréhension, qui n'est finalement qu'une connaissance. Elle émerge, au contraire, d'un travail à peine commencé, au cours du « modelage de ces nébuleuses ».

D'autre part, la phrase qui m'avait paru trop peu mélodique, trop mécaniquement rythmée de la joie titubante des cloches de midi, maintenant c'était celle que j'aimais le mieux, soit que je fusse habitué à sa laideur, soit que j'eusse découvert sa beauté. Cette réaction sur la déception que causent d'abord les chefs-d'œuvre, on peut, en effet, l'attribuer à un affaiblissement de l'impression initiale, ou à l'effort nécessaire pour dégager la vérité⁹⁶¹.

Ce doute nous fait réexaminer un principe qui était impliqué dans la compréhension de Swann : la frontière nette entre la compréhension et l'incompréhension. Le héros a changé d'opinion sur le motif des cloches car sa connaissance de l'œuvre s'est améliorée. Nous ne pouvons cependant pas affirmer qu'il est passé de l'incompréhension absolue à la compréhension adéquate. Ce doute n'est pas dû à une éventualité encore persistante de méconnaissance. Dans ce passage, le héros a corrigé son « impression initiale » par une démarche intellectuelle tout à fait justifiable. Le doute sur la compréhension est cependant ineffaçable, parce que toute compréhension fait perdre quelque chose et qu'elle replonge dans l'obscurité des moments qui constituaient l'expérience esthétique.

Si la notion de la compréhension a dirigé jusqu'ici l'itinéraire du héros et le nôtre, elle n'en est pas le but final. Notre objectif est d'expliquer la nature de l'expérience musicale, qui ne saurait se réduire à un travail de compréhension mais ne s'éclaire qu'à travers une réflexion sur ce travail. La compréhension épistémique du septuor accomplie au pianola nous semble moins importante que l'appel à la joie supraterrrestre au cours du concert. L'essentiel est la question que l'œuvre nous pose, plutôt que la connaissance que nous construisons à partir de l'œuvre.

⁹⁶¹ P, III, p. 875-876.

« Sole mio » ou le temps perdu

Ce constat justifiera sans doute que nous terminions le présent chapitre par l'analyse d'une scène d'écoute dans laquelle il n'est pas question de la compréhension épistémique d'une œuvre. À la fin du voyage à Venise, le héros refuse de partir, apprenant que la baronne de Putbus va arriver. Tandis que sa mère se rend à la gare, il s'installe au bord du canal et, regardant le coucher de soleil, il entend un musicien chanter sur une barque *Sole mio*. Il suit la musique dans une sorte d'ivresse qui rappelle le restaurant de Rivebelle : « Je n'étais plus qu'un cœur qui battait et qu'une attention suivant anxieusement le développement de *Sole mio*⁹⁶². » Son écoute, uniquement concaténationniste, illustre une immersion totale dans la musique sans aucune attention esthétique.

Ma pensée sans doute pour ne pas envisager une résolution à prendre, s'occupait tout entière à suivre le déroulement des phrases successives de *Sole mio*, à chanter mentalement avec le chanteur, à prévoir l'élan qui allait l'emporter, à m'y laisser aller avec elle aussi ; à retomber ensuite. Sans doute ce chant insignifiant entendu cent fois, ne m'intéressait nullement. Je ne pouvais faire plaisir à personne ni à moi-même en l'écoutant aussi religieusement jusqu'au bout. Enfin aucun des motifs connus d'avance par moi, de cette vulgaire romance ne pouvait me fournir la résolution dont j'avais besoin ; bien plus, chacune de ces phrases, quand elle passait à son tour, devenait un obstacle à prendre efficacement cette résolution ou plutôt elle m'obligeait à la résolution contraire de ne pas partir, car elle me faisait passer l'heure. Par là cette occupation sans plaisir en elle-même d'écouter *Sole mio* se chargeait d'une tristesse profonde, presque désespérée⁹⁶³.

L'écoute sert de prétexte pour ne pas prendre la résolution d'agir. L'auditeur n'est accompagné par aucun plaisir, aucun intérêt esthétique, aucun effort intellectuel. Il a besoin de la musique uniquement pour ne rien faire, pour suspendre le moment où il devra prendre une résolution, et ce besoin devient de plus en plus désespérant à mesure que coule la musique. En ce sens, suivre la musique signifie perdre le temps. C'est pourquoi cette écoute est triste et cette tristesse est charmante.

Et c'est peut-être cette tristesse comme une sorte de froid engourdissant qui faisait le charme désespéré mais fascinateur de ce chant, chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaires venait me frapper en plein cœur ; quand la phrase était consommée en bas et que le morceau semblait fini, le chanteur n'en avait pas assez et reprenait plus haut comme s'il avait besoin de

⁹⁶² AD, IV, p. 231.

⁹⁶³ AD, IV, p. 232-233.

proclamer une fois de plus ma solitude et mon désespoir⁹⁶⁴.

Le choix de *Sole mio* a une signification dans cette situation, car sa forme mélodique est propice à des répétitions infinies et sans changement. La tristesse s'aggrave par la seule force de la répétition, qui efface de l'horizon de l'auditeur toute possibilité de dénouement. La musique fabrique ainsi une image du temps perdu à l'état pur : « J'assistais à la lente réalisation de mon malheur construit artistement, sans hâte, note par note, par le chanteur⁹⁶⁵ ».

Cette scène contribue à renforcer notre propos sur la compréhension épistémique à la manière de Swann lors du concert chez Mme de Saint-Euverte. Si l'écoute musicale est essentiellement une expérience du temps perdu, quelle est la valeur de la compréhension qui consiste à dégager de la musique une structure supratemporelle ? Comme l'a suggéré le narrateur dans l'épisode du pianola, toute compréhension exige d'oublier un certain temps perdu, le temps des écoutes précédentes dans lesquelles on s'est égaré. Le sens de l'expérience musicale ne peut pas être trouvé dans ce que l'auditeur a compris.

En tout état de cause, il n'y a pas chez Proust de moment mythique où la compréhension définitive d'une œuvre musicale ouvre une nouvelle étape dans la vie créatrice du héros. Dans une perspective plus générale, il n'y a pas non plus une version définitive de l'esthétique musicale proustienne qui, une fois apprise par le héros, sert de référence pour son propre projet artistique. Au contraire, la dernière scène d'écoute musicale de la *Recherche* est une scène de bêtise. Mais c'est une bêtise parlante. Elle illustre l'impuissance de l'intelligence devant une expérience musicale vécue comme temps perdu. Est-ce un constat de la limite de l'esthétique musicale qui, dans le cadre d'un récit de vocation, doit être dépassée par un autre type de discours (sur la mémoire involontaire, par exemple), ou le souci de l'écrivain de ne pas faire de son œuvre un roman à thèse ? La réponse à cette question dépasse le cadre de la présente thèse. Quoi qu'il en soit, l'incertitude de Proust vis-à-vis de la notion de compréhension, exprimée sous une forme de paradoxe, fait partie de la richesse de l'esthétique musicale de son roman.

Nous tenons à souligner que la puissance et la modernité de cette esthétique résident moins dans l'élaboration d'un système théorique – qu'il soit proche de Schopenhauer, Hanslick, Schläezer, Jankélévitch, Kivy, Levinson, Davies ou Robinson – que dans la déstabilisation de ces systèmes au profit de la naissance d'un créateur. C'est dans cette

⁹⁶⁴ AD, IV, p. 233.

⁹⁶⁵ AD, IV, p. 233.

orientation que nous nous sommes efforcés, au long du présent chapitre, d'élucider le statut des deux chefs-d'œuvre de Vinteuil. Ils ne se réduisent pas à l'expression complète d'un système unique. Au contraire, la sonate et le septuor offrent deux lieux de rassemblement pour diverses pistes de pensée, s'orientant d'abord vers la formation, puis vers la déconstruction d'une attitude face à la musique. Nous pouvons caractériser cette attitude comme rationaliste. Elle consiste en une ontologie platoniste de l'œuvre, une théorie formaliste de l'expression et une conception intellectualiste de la compréhension qui se fonde sur l'écoute architectonique. Rationaliste, elle vise à réfuter non seulement le naïf subjectivisme du romantisme vulgarisé, mais aussi la métaphysique schopenhauerienne et l'expressivité wagnérienne, pour rejoindre la modernité musicale de Debussy, Stravinsky et Schönberg. Cette attitude constitue un horizon théorique pour l'histoire de la sonate. Néanmoins, le septuor nous montre diverses façons de remettre en cause l'attitude rationaliste. Dans *La Prisonnière*, l'écrivain propose un platonisme « modéré » qui rend à l'œuvre le statut de création, une mise à jour de la théorie romantique de l'expression par le biais de l'appropriation de la critique formaliste, un nouveau modèle d'écoute qui consiste à impliquer la vie de l'auditeur dans l'expérience auditive par une analogie entre la vie et la musique, et enfin une conception critique de la compréhension qui remet en cause cette notion elle-même.

Sans doute cette résistance à l'attitude rationaliste est-elle conservatrice : abandonner Stravinsky pour retourner à Beethoven comme un Heinrich Schenker, renouveler le romantisme pour le perpétuer... Toutefois, chacun sait que c'est une façon typiquement proustienne d'être moderne⁹⁶⁶. Les nombreux points communs que nous avons remarqués entre Proust et Jerrold Levinson, grand adversaire de l'esthétique rationaliste de notre temps, montre que notre romancier préparait à son insu ce qui adviendrait après la modernité de son temps. L'esthétique musicale de la *Recherche* est une pensée critique qui se renouvelle en permanence et, à cet égard, sans parvenir à une réussite définitive, elle est une façon de chercher à être, comme Stravinsky le disait de Beethoven, un « contemporain à jamais⁹⁶⁷ ».

⁹⁶⁶ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 27.

⁹⁶⁷ Igor Stravinsky et Robert Craft, *Dialogues and A Diary*, New York, Doubleday & Company, 1963, p. 24.

Chapitre 6. Représenter l'œuvre

L'objectif de ce chapitre est d'éclairer comment l'auteur de la *Recherche* conçoit et met en mots des œuvres musicales. La description de la musique chez Proust est d'une envergure sans précédent dans l'histoire littéraire européenne et fait un fort contraste avec la majorité des romans musicaux écrits jusqu'à son époque, qui s'occupaient moins des détails d'une œuvre que de la personnalité d'un musicien. Si nous avons examiné dans le chapitre précédent le sens de la musique décrite dans le roman, nous nous intéresserons désormais à la façon même dont est conçue la description. Nous commencerons par aborder trois points préliminaires concernant le statut de notre problématique.

Premièrement, nous considérerons la description musicale de Proust comme description réelle et sincère des phénomènes musicaux, bien que les œuvres décrites dans le roman soient fictives dans la plupart des cas. Il est vrai, comme le disait laconiquement Pierre Boulez, que « la fameuse sonate n'a jamais été écrite⁹⁶⁸ » et qu'il est impossible de faire une analyse musicale de cette sonate. D'où l'attitude de certains critiques qui la considèrent comme prétexte pour dire autre chose, par intérêt plus « littéraire⁹⁶⁹ ». Pour approuver leurs propos, il faut pourtant démontrer, à l'encontre de l'écrivain, qu'il est impossible de lire un passage sur la musique comme une véritable description d'un élément d'une œuvre musicale. Hypothèse improuvable et, croyons-nous, réfutée par le chapitre précédent. Nous lirons donc les descriptions de Proust comme si l'œuvre musicale existe quelque part dans la réalité, sans nous obliger à en tirer une cohérence artificielle, ni prétendre qu'une reconstitution complète

⁹⁶⁸ Pierre Boulez, « La composition chez Proust » in Antoine Compagnon (dir.), *Lire et relire Proust*, Nantes, Cécile Defaut, 2014, p. 219.

⁹⁶⁹ Voici une idée fixe du public : « Cette description est asservie aux nécessités romanesques de l'œuvre : cette petite phrase, c'est d'abord "l'air national" de l'amour de Swann et d'Odette ; elle n'arrive pas, dans cette description, à vivre de sa vie propre, elle est toujours empêtrée dans les significations lourdes et confuses des vies de Charles et d'Odette » (Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 23). Jennifer Rushworth affirme que « les descriptions musicales de Proust ont souvent trouvé plus de faveur parmi les musiciens et les musicologues que parmi les écrivains et les critiques littéraires », en citant entre autres Barthes, selon qui Proust « n'a [pas] bien parlé de la musique » (Jennifer Rushworth, « Proust's Notes to the Imaginary Music of Vinteuil : À la recherche du temps perdu and the Programme Music Controversy », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 35). Dans cette lignée, Stéphane Chaudier affirme que la description musicale de Proust « est une description phénoménologique du plaisir ressenti lors d'une audition musicale » et « ne s'adresse pas prioritairement à un lecteur musicien » (Stéphane Chaudier, « Les descriptions musicales de Proust », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 278). En tant que « lecteur musicien », nous tâcherons de montrer que la recherche poétique de Proust s'établit non pas au détriment de la réflexion esthétique sur la musique, mais justement à la faveur de cette réflexion.

de sa structure est possible.

Deuxièmement, nous étudierons ensemble et en même temps la conception de l'œuvre et les stratégies d'écriture. La raison en est qu'elles sont simplement inséparables. La recherche d'une poétique et la quête d'une vérité ne font qu'un chez Proust, comme chez tant d'autres grands écrivains. La conception et la poétique sont d'autant plus étroitement liées que les œuvres de Vinteuil sont fictives : leur existence hypothétique est entièrement dépendante de la description de l'écrivain. D'ailleurs, Proust ne recourt que rarement au langage technique des musicographes qui pourrait donner une image de l'œuvre grâce à la convention générique. En ce qui concerne les modèles de la sonate et du septuor, on sait que Proust a brouillé les cartes en mélangeant des sources hétérogènes. Il faut alors s'appuyer entièrement sur la description du romancier pour obtenir une image vraie de l'œuvre musicale.

Enfin, nous soulignerons le fait que les deux œuvres de Vinteuil sont de la musique instrumentale pure et absolue. Purement instrumentales, elles s'opposent à la musique vocale ; absolues, elles s'opposent à la musique à programme. On a toujours négligé le fait que Vinteuil, à cet égard, constitue un cas exceptionnel dans l'histoire littéraire européenne. Aucun compositeur fictif ne s'est si exclusivement consacré à la musique instrumentale pure et absolue. Paolo Gambarà et Sylvain Pons, compositeurs dans *La Comédie humaine*⁹⁷⁰, ne s'occupent que de l'opéra ; les précurseurs de ce type de personnages, Joseph Berglinger de Wackenroder et Johannes Kreisler d'Hoffmann⁹⁷¹, s'intéressent avant tout à la musique vocale sacrée. Parmi les contemporains de Vinteuil, Jean-Christophe Krafft chez Romain Rolland devient célèbre grâce à ses poèmes symphoniques, tandis que Kuhn, le protagoniste de *Gertrud* (1910) d'Hermann Hesse, écrit des mélodies et un opéra. Sans doute le seul véritable rival de Vinteuil dans le canon littéraire européen, Adrian Leverkühn de Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus* (1947), explore tous les domaines de la musique vocale et instrumentale, terminant sa carrière par une cantate symphonique d'après la légende de Faust. De Vinteuil, nous avons une sonate et un septuor, si l'on excepte une certaine « Variation religieuse pour orgue », dont le titre seul est mentionné une fois en passant⁹⁷². Il est difficile de concevoir une figure aussi exceptionnelle.

Cependant, la description musicale de Proust est si fortement figurative que certains critiques ont voulu rapprocher les œuvres de Vinteuil de la musique à programme. Ainsi,

⁹⁷⁰ Honoré de Balzac, *Gambarà* (1837) et *Le Cousin Pons* (1847).

⁹⁷¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Les Épanchements d'un moine ami des arts* (1797) ; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana* (1810) et *Le Chat Murr* (1819-1821).

⁹⁷² P, III, p. 875.

Luc Fraisse rappelle que l'écrivain se sert « de véritable paysages et d'éléments empruntés au monde sensible, comme s'il s'agissait d'une musique à programme⁹⁷³ ». Il considère ensuite la description figurative de la musique comme découlant du caractère descriptif de l'œuvre de Vinteuil pour associer celle-ci à l'idée de la mémoire involontaire : « Des mélodies descriptives et des auditions colorées [...] montrent qu'il est possible à un écrivain reclus dans l'obscurité de donner naissance à un univers romanesque⁹⁷⁴. »

Plus récemment, Jennifer Rushworth a fait remarquer une ressemblance entre la description musicale de Proust et la note de programme aux concerts, pour définir la position de l'écrivain comme « paradoxale » : il « admire la pureté de la musique absolue en général et dans l'abstrait, tout en recourant dans son roman à un style programmatique et métaphorique de la description⁹⁷⁵ ». Selon Rushworth, l'écriture musicale de Proust serait une tentative pour résoudre ce paradoxe et sa contribution au débat sur la musique à programme serait de montrer que « la description subjective programmatique et l'analyse objective scientifique ne sont pas exclusives l'une à l'autre⁹⁷⁶ ».

Ces études sont malheureusement fondées sur une double confusion concernant la notion de la musique à programme : d'une part, entre la description de la musique et la musique descriptive ; d'autre part, entre la description et le programme. Si nous utilisons cette notion avec une rigueur scientifique, il sera impossible de maintenir un tel vague rapprochement entre les œuvres de Vinteuil et la musique à programme.

Nous proposerons donc de distinguer la puissance évocatrice de la musique et le caractère descriptif d'une œuvre. La puissance évocatrice de la musique peut donner lieu à une description figurative pour un écrivain. Cela ne signifie pas que la musique décrive forcément ce que décrit le texte. Une œuvre de musique absolue peut être évocatrice sans être descriptive. La sonate pour piano opus 81a, dite « Les Adieux », de Beethoven peut évoquer des images pour certains auditeurs, mais elle ne décrit pas une scène d'adieux. Concrétiser ces images par des objets imaginaires est la tâche de la littérature, et non de la musique. Le début du septuor de Vinteuil est traditionnellement associé au premier mouvement de *La Mer* de Debussy, intitulé « De l'aube à midi sur la mer » ; on peut cependant utiliser ce titre pour

⁹⁷³ Luc Fraisse, « Vinteuil et la musique à programme dans *À la recherche du temps perdu* de Proust », in Pascal Dethurens (dir.), *Musique et littérature au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, p. 85.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁹⁷⁵ Jennifer Rushworth, « Proust's Notes to the Imaginary Music of Vinteuil : *À la recherche du temps perdu* and the Programme Music Controversy », p. 30.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

décrire une œuvre de musique absolue, telle la *Septième Symphonie* (1924) de Jean Sibelius ! Parallèlement, la partie de piano au début de la sonate de Vinteuil est décrite « comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune⁹⁷⁷ » ; on ne peut néanmoins pas affirmer que le compositeur décrit le clair de lune.

Ensuite, il faut distinguer la musique descriptive, qui transmet des images, et la musique à programme, qui renvoie à un texte. Le poème symphonique *Les Préludes* de Liszt est une œuvre de musique à programme, mais elle ne décrit pas un événement ou un objet concret mentionné dans le poème de Lamartine qui porte le même titre. D'ailleurs, la richesse et la précision de la description en musique ne sont parfois pas réductibles à un programme ou à un quelconque élément textuel. Sans doute Debussy connaissait-il cela, si bien que dans ses *Préludes*, il a inscrit le titre de chaque morceau à la *fin* de la partition, entre parenthèses et avec des points de suspension... La description du musicien jouit d'une immédiateté que ne connaît pas le programme. Enfin, un programme de l'œuvre musicale doit avoir une cohérence minimale correspondant à la structure de la musique. Rien d'une telle cohérence dans la description proustienne des œuvres de Vinteuil. Ce que nous y trouvons, ce sont des images disparates évoquées dans les différentes parties de la musique : elles appartiennent à chaque moment de l'écoute, mais non à un programme verbal cohérent. En tout état de cause, il est impossible d'appliquer la notion de musique à programme à l'étude de la sonate et du septuor de Vinteuil, qui sont de rares représentants de la musique instrumentale pure et absolue dans l'histoire de la littérature.

Ces trois points préliminaires de notre analyse étant éclaircis, nous allons maintenant présenter la structure de ce chapitre. Tout d'abord, nous examinerons les conditions épistémologiques et linguistiques qui s'imposent à l'écrivain qui se lance à décrire la musique. Deux hypothèses y seront discutées : d'une part, il nous faudra forcément recourir à la métaphore et au langage figuratif pour décrire l'expérience musicale ; d'autre part, l'expérience musicale peut dépasser la limite du langage et se présenter comme ineffable car une stratégie d'écriture est avant tout délimitée par la nature de la réalité musicale, à laquelle l'écrivain fait face et dont il doit tenir compte.

Ensuite, nous étudierons comment Proust conçoit et représente les éléments de la musique. Nous entendons par l'expression « éléments » deux catégories : d'un côté, ils désignent trois composantes essentielles de la musique, c'est-à-dire le rythme, la mélodie et

⁹⁷⁷ CS, I, p. 205.

l'harmonie ; de l'autre côté, il y a des unités fondamentales qui composent la forme d'une œuvre, comme le thème, le motif et la phrase.

Finalement, notre réflexion portera sur ces deux notions essentielles pour saisir l'ensemble de l'œuvre : la forme et le temps. Nous aborderons la question de la forme musicale chez Proust en analysant les schémas formels que l'on peut dégager de chaque œuvre de Vinteuil. Cependant, la forme d'une œuvre se déploie dans le temps et n'est jamais donnée d'un seul coup. L'expérience musicale chez Proust est une expérience du temps : ici comme ailleurs, l'objectif de Proust est de décrire les choses « dans le Temps ». La représentation du temps musical sera donc pour lui un défi littéraire. Ainsi, nous montrerons que l'esthétique et la poétique sont inséparables chez l'auteur de la *Recherche*, et, que la conception de l'objet et la stratégie d'écriture se confondent dans le projet d'un roman de quête esthétique.

6.1. Conditions de description

Si les œuvres de Vinteuil sont de la musique instrumentale pure et absolue, pourquoi Proust les décrit-il d'une manière si figurative et, pour ainsi dire, si « littéraire » ? À cet égard, Cécile Leblanc remarque de nombreux points communs stylistiques entre l'écriture musicale de Proust et la critique musicale de son temps⁹⁷⁸, qui partagent une problématique essentielle : celle de « produire un discours sur un objet non linguistique sans avoir recours au langage du spécialiste⁹⁷⁹ ». Les critiques répondent à ce défi avec divers outils stylistiques de la littérature, alors que Proust aborde la critique musicale avec sa propre expérience de grand écrivain.

On peut cependant approfondir la question : *pourquoi* faut-il recourir au langage figuratif de la littérature pour éviter le jargon des spécialistes ? D'ailleurs, pourquoi doit-on s'opposer au langage technique ? À côté de l'explication historique fournie par Leblanc, sans doute y a-t-il là un enjeu philosophique. Décrire l'expérience musicale, n'est-ce pas déjà un défi au langage ? Autrement dit, le langage figuratif n'est-il pas nécessité par la nature même de cette expérience ? Le langage technique de la théorie musicale, qui traite la musique comme un fait scientifique, est-il vraiment capable d'aborder notre expérience de la musique ? Proust semble avoir eu conscience de ces difficultés soulevées par le langage technique. Plusieurs fois, décrivant la musique de Vinteuil, il révèle l'impuissance d'une description qui se réfère aux « notes ». L'emploi de ce mot par Proust est notamment lié à deux problèmes concernant la relation entre le langage et la musique. D'une part, il lui semble inévitable de recourir à la métaphore spatiale pour décrire ce que *font* les notes dans leur contexte musical.

Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice⁹⁸⁰.

C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir, dans l'exaltation où il était d'apercevoir déjà l'objet de son attente qui s'approchait, et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore un moment de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il

⁹⁷⁸ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 215-242.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁸⁰ CS, I, p. 206.

pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait⁹⁸¹.

Les notes forment un mouvement dans le premier exemple. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent⁹⁸², la perception du mouvement est une étape essentielle qui relie la perception du timbre et celle de la phrase. Or, la sensation du mouvement a déjà quelque chose de métaphorique : dans le deuxième exemple, Proust décrit la musique comme si les notes elles-mêmes se mouvaient dans l'espace, alors qu'en réalité elles disparaissent et que d'autres notes apparaissent à leur place dans le temps. Dans les deux cas, le mouvement suppose un espace virtuel, sans lequel le mouvement ne peut pas être perçu. Là, l'évocation des notes glisse immédiatement dans la métaphore.

D'autre part, la description des notes est impuissante à éclairer le sens de la musique.

[...] Il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate⁹⁸³.

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, 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 matin⁹⁸⁴.

Dans le premier exemple, le narrateur constate qu'une analyse technique peut expliquer l'impression donnée par un élément de musique : ainsi peut-on dire qu'un triton provoque l'angoisse, ou expliquer l'impression d'un désir inassouissable dans l'opéra wagnérien en analysant l'accord de Tristan. Or, du point de vue de la métaphysique schopenhauerienne, ce n'est pas une explication fondamentale. La « mystérieuse entité » qu'est le vrai contenu de la musique n'est pas une simple somme de quelques notes. Elle n'est pas, selon cette pensée, l'objet d'une analyse technique, mais d'une intuition métaphysique. De toute façon, il n'est pas nécessaire d'adhérer à l'esthétique schopenhauerienne pour remarquer l'insuffisance de

⁹⁸¹ CS, I, p. 339.

⁹⁸² Voir le chapitre précédent (« 5.3.1. Le processus de la compréhension dans "Un amour de Swann" »).

⁹⁸³ CS, I, p. 343.

⁹⁸⁴ P, III, p. 754.

l'évocation des notes. En ce qui concerne le deuxième exemple, la description technique est incapable d'expliquer l'impression d'une musique que l'on n'a pas comprise. Le « chant de sept notes » est un chant inconnu, donc impossible à décrire par le langage technique. Cependant, l'impression qu'il donne est décrite avec précision par le langage figuratif : le héros n'a pas à examiner les sept notes pour expliquer son impression, parce que la nouveauté radicale du chant fait partie de cette impression. Ce passage révèle la différence qualitative entre la description technique des notes et la description de l'expérience musicale.

La nécessité de la métaphore et du langage figuratif ne signifie pourtant pas leur toute-puissance. Un écrivain peut sentir qu'une impression musicale est intraduisible en langage figuratif pour diverses raisons⁹⁸⁵, notamment parce que la musique n'a pas de contenu sémantique défini. L'expérience musicale échappe non seulement au langage technique mais parfois au langage en général. Dans ce cas, la partie indescriptible ou inexprimable de l'expérience musicale constituera la limite du langage.

Telles sont les conditions de la description musicale. D'un côté, l'écrivain est obligé de recourir à la métaphore et au langage figuratif ; de l'autre côté, il fait face à des impressions qui sont au-delà de la limite du langage. Nous verrons comment Proust transforme ces conditions restreintes en fondement d'une poétique.

6.1.1. Métaphore spatiale et causalité imaginaire

Espace métaphorique de la musique

Vladimir Jankélévitch dénonce le « mirage spatial » comme dénaturant l'essence temporel de l'expérience musicale : « C'est la vision qui déteint sur l'audition et projette dans la dimension spatiale, sous des coordonnées spatiales, l'ordre diffluent et temporel de la musique⁹⁸⁶. » Il ne nie pas que notre vocabulaire musical est saturé de métaphores visuelles et spatiales, mais comme un digne élève de Bergson, il ne s'en méfie pas moins. « La musique, affirme-t-il, n'est pas une calligraphie projetée dans l'espace, mais une expérience vécue à même la vie⁹⁸⁷. »

Certains philosophes sont plus indulgents vis-à-vis de notre dépendance au monde visuel.

⁹⁸⁵ Leblanc signale, par exemple, un cas particulier où l'ineffabilité chez Proust est associée à la modernité de l'œuvre. Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 217.

⁹⁸⁶ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 104.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

Roger Scruton prétend que la spatialisation est constitutive de toute expérience musicale. À l'instar de Kant, il affirme que « pour faire l'expérience de quelque chose comme objectif, [il faut] le situer non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace⁹⁸⁸. » Les éléments de la musique sont entendus comme remplissant, et même organisant, un espace tonal. C'est pourquoi il est impossible, selon Scruton, d'éliminer la métaphore spatiale de la description de la musique. « Pour la décrire, nous devons avoir recours à la métaphore, non pas parce que la musique réside en une analogie avec d'autres choses, mais parce que la métaphore décrit exactement *ce que* nous entendons lorsque nous entendons des sons comme musique⁹⁸⁹. »

La nécessité de la métaphore spatiale est évoquée dès le début de la sonate de Vinteuil. Un espace est d'emblée créé, quand la mélodie du violon et l'harmonie du piano sont décrites respectivement comme « ligne » et « masse ». La petite phrase, que Swann ne reconnaît pas encore à ce stade, doit avoir un « contour », comme une chose dotée d'une extension.

Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines⁹⁹⁰.

On ne peut pas éliminer la métaphore spatiale de ce passage en remplaçant « ligne » et « masse » par des termes non métaphoriques comme mélodie et harmonie. Les neuf adjectifs qui suivent restent métaphoriques et présupposent une forme qui se tient dans l'espace. Ces métaphores sont inévitables et fondamentales, comme l'a dit Scruton, pour entendre une multiplicité sonore (dans le sens kantien) comme entité musicale. Quelques lignes plus loin, Swann réussit à distinguer la petite phrase en se représentant « l'étendue » de l'impression et en mettant « devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure⁹⁹¹ ». La spatialisation des données auditives, qui est l'amorce de la compréhension pour le personnage, est une condition de description pour l'écrivain.

L'espace métaphorique est rempli d'autres sortes de métaphores : on y trouve l'état de

⁹⁸⁸ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 73.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁹⁰ CS, I, p. 205-206.

⁹⁹¹ CS, I, p. 206.

matière (« clapotement liquide »), la couleur (« mauve agitation »), l'effet de lumière (« clair de lune »), l'odeur (« roses ») et l'atmosphère (« air humide du soir »). C'est cette diversité des métaphores qui a permis à certains critiques d'y voir une musique descriptive. Nous avons pourtant deux raisons pour contester leur argument. D'une part, ces métaphores « secondaires » sont, sauf une (« en un clapotement liquide »), introduites par le mot « comme » qui signifie qu'il s'agit non pas d'une description mais d'une comparaison. D'autre part, elles sont toutes subordonnées à la métaphore spatiale. Si l'on vise l'ensemble des métaphores, elles constituent moins la description d'un objet que la caractérisation d'un espace. Elles s'attachent aux moyens purement musicaux – harmonie, timbre, polyphonie, etc. – qui construisent l'espace musical, mais non à des objets que ces moyens tenteraient d'imiter. Par ces décors métaphoriques, l'espace d'abord dessiné par une ligne et une masse devient un véritable espace vivant. C'est un espace purement musical qui dispose d'une puissance évocatrice.

La deuxième exécution de la sonate chez les Verdurin montre plus précisément comment se construit cet espace musical.

Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire ; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement. Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie⁹⁹².

Une surface sonore est d'abord créée par le timbre des trémolos. Grâce à cette surface, l'apparition de la phrase mélodique provoque une sensation de distance (« tout au loin »). Le contraste entre deux éléments donne ainsi à l'espace musical une profondeur. C'est un espace composé d'un premier plan lumineux et d'un arrière-plan obscur. Il est ensuite traversé par la phrase mélodique « gracieuse » et « souriante ». Si elle est sentie comme venant d'un « autre monde », c'est à cause de la structure de l'espace musical. La phrase apparaît de loin et disparaît dans une profonde obscurité, comme si elle « passait » sur un écran lumineux. Ce mouvement de passage semble montrer, d'une manière incertaine, la « voie » pour quelque

⁹⁹² CS, I, p. 215.

chose de souhaitable mais peu fiable (« la vanité de ce bonheur »). Doté d'un dynamisme et d'une structure, l'espace musical constitue un spectacle, un petit drame de clair-obscur et d'une beauté fugitive. Pour Swann, ce sera le drame de son amour.

Dans la dernière partie d'« Un amour de Swann », Proust cherche davantage à construire l'espace métaphorique de la musique en un spectacle. La visibilité de la petite phrase est de plus en plus accentuée au cours du concert chez Mme de Saint-Euverte. L'exécution de la petite phrase est décrite comme une visualisation de quelque chose qui restait invisible jusqu'alors⁹⁹³. Elle devient sensible en tant qu'« apparence sonore ». L'écoute est entièrement remplacée par l'acte visuel, par lequel on s'efforce de déchiffrer un contenu sémantique. Swann « scrute tous les mots » qui composent la petite phrase, en « regrettant de les voir s'envoler si vite⁹⁹⁴ ». La musique n'est plus pour lui un flux de sons, mais un spectacle intérieur. La création musicale, elle aussi, se définit comme un acte de visualisation. La petite phrase « rend visible » l'essence des émotions, et le compositeur travaille à rendre visible la créature surnaturelle qu'est la petite phrase. En conséquence, lors de la dernière apparition de la petite phrase, la construction de l'espace métaphorique est complètement assimilée à un processus de visualisation.

Elle reparut, mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogea. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. 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 : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter⁹⁹⁵.

L'espace musical se transforme en un lieu de révélation. L'auditeur se trouve devant une apparition céleste, autour de laquelle toute obscurité est dissipée. La « bulle irisée » évoque un ciel ouvert et clair, tandis que l'« arc-en-ciel » élargit ce ciel ouvert à l'infini. Si au début la petite phrase semblait passagère dans un jeu de clair-obscur, elle se manifeste maintenant comme figée dans une clarté impeccable, grâce à ce nouvel arrière-plan. C'est cependant une

⁹⁹³ « Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente [...] » (CS, I, p. 342).

⁹⁹⁴ CS, I, p. 342.

⁹⁹⁵ CS, I, p. 346.

clarté fragile, déjà prête à s'affaiblir et qui ne reviendra jamais. Swann devra bien garder dans sa mémoire cette scène décisive du spectacle, parce qu'elle est selon la description la révélation non seulement d'une phrase mais d'une vérité. En résumé, la construction de l'espace métaphorique dans ce passage met en scène l'avènement de la métaphysique schopenhauerienne de la musique⁹⁹⁶. Plus précisément, la métaphysique de la musique, par un processus de l'élargissement du champ visuel, transforme l'espace métaphorique de l'écoute en un spectacle de révélation, voire la présentation d'une vérité intemporelle.

Le septuor présente une autre manière de concevoir l'espace musical. La première différence est que l'auditeur du septuor est inclus dans cet espace. Swann se trouvait en dehors de l'espace métaphorique comme un spectateur dans une salle de cinéma. Au contraire, le héros constate qu'il se trouve « en pays inconnu » et se demande « dans l'œuvre de quel auteur » il est. Il n'est pas devant un spectacle mais devant un paysage. Le sujet voyant et l'objet visuel sont sous un même ciel.

Ce ciel métaphorique ne reste pas immobile, d'où la deuxième différence entre la sonate et le septuor. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, les métaphores météorologiques qui caractérisent le début du septuor créent un paysage qui change sans cesse⁹⁹⁷. D'« un matin d'orage » à « midi » ensoleillé, la musique est présentée dans un changement continu. Dans « Un amour de Swann », le déroulement de la musique visait à éliminer le temps du spectacle. Cette fois, Proust élabore un espace métaphorique qui n'exclut pas le temps.

Enfin, l'espace musical de *La Prisonnière* est construit moins par l'arrangement des éléments que par leur mouvement. Le narrateur décrit « le mouvement si différent de la sonate et du septuor » par ces métaphores spatiales : « l'une brisant en courts appels une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars⁹⁹⁸ ». Au lieu d'exposer un message philosophique, le mouvement illustre le style de l'œuvre. En même temps, il révèle le style de l'artiste : le narrateur constate que « c'était pourtant une même prière ». À la fin du septuor, le mouvement des éléments atteint une complexité extraordinaire. La phrase centrale ne « passe » plus, mais se dirige vers toutes les directions et se lie à d'autres phrases :

⁹⁹⁶ Jankélévitch a montré que la métaphysique de la musique est entièrement construite par une série de métaphores. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 23-25.

⁹⁹⁷ *P*, III, p. 754-755.

⁹⁹⁸ *P*, III, p. 759.

J'aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs⁹⁹⁹ [...]

Le finale du septuor est caractérisé par la diversité des mouvements et les interactions dynamiques entre les éléments composants. Nous retrouvons ici une fonction essentielle de la métaphore spatiale : c'est elle qui permet à l'auditeur de se représenter cette diversité et ce dynamisme. Autrement dit, la spatialisation est une façon de comprendre la simultanéité en musique, ce qui est la base de la polyphonie¹⁰⁰⁰. En ce sens, la description par spatialisation est un outil, non pas pour éliminer, mais pour rendre justice au temps musical.

Causalité imaginaire

L'espace métaphorique, essentiel pour la représentation mentale de la musique, exige le recours au langage figuratif pour être représenté dans la description d'une œuvre musicale. Or, il n'est pas le seul aspect de l'expérience musicale qui nécessite le langage figuratif. Le deuxième aspect que nous allons examiner maintenant est la causalité, censée sous-tendre le déploiement de la musique. Nous entendons la musique comme une série d'événements liés par une logique ou par une nécessité, comme un cheminement ou un développement, susceptible d'être expliqué. La description peut être l'explication de la causalité qui réside dans un morceau de musique.

Jankélévitch pense que le « développement » et le « cheminement » sont des catégories empruntées à la rhétorique et non moins abusivement métaphoriques que l'espace¹⁰⁰¹. « La musique crée en l'homme, écrit-il, une espèce de lucidité trompeuse et faussement gnostique ; dans l'œuvre elle-même elle apporte une transparence spécieuse qui n'est qu'une impénétrable opacité, une pseudo-évidence qui n'est rien que confusion¹⁰⁰² ». Son esthétique n'a pas de place pour la causalité interne de la musique. Au contraire, Scruton affirme que l'espace musical est associé à une causalité virtuelle : tout comme celui-là, celle-ci est constitutive de toute expérience musicale¹⁰⁰³. Son argument est encore fondé sur la

⁹⁹⁹ P, III, p. 764.

¹⁰⁰⁰ Sur la perception du temps à travers la polyphonie, voir Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 278-282.

¹⁰⁰¹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 27-29.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁰³ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 79.

perspective kantienne. D'une part, il considère le temps, l'espace et la causalité phénoménaux comme trois formes qui « commandent (*order*) l'œuvre musicale » ; d'autre part, il invoque la notion kantienne de la liberté et prétend que « l'on entend l'ordre libre de la musique comme un ordre nécessaire¹⁰⁰⁴ ». On ne peut pas l'entendre autrement.

Ce sont les deux extrêmes. Pour analyser la description musicale de Proust, il nous suffit de constater, d'un côté, que l'on entend la musique comme s'il y avait une causalité et, de l'autre, que la figuration de la causalité est nécessaire pour décrire la musique. À cet égard, Francis Wolff pourrait offrir une notion de causalité qui s'adapte mieux à notre propos. La causalité que l'on entend dans la musique selon lui est « événementielle » et « imaginaire ». Par le concept de la causalité événementielle, Wolff entend « ni celui de loi ni celui de réaction en chaîne », mais « simplement celui de *condition factuelle* » que l'on trouve, par exemple, dans l'explication rétrospective d'un événement historique¹⁰⁰⁵. Cette causalité est imaginaire, « en ce sens qu'elle dépend de l'esprit humain » et non pas de l'ordre du réel. La musique, pour être entendue comme musicale, requiert « l'*imagination d'un ordre rationnel* dans le sonore¹⁰⁰⁶. »

L'œuvre proustienne contient quelques formules pour représenter la causalité imaginaire dans la musique. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous en examinerons trois.

La première est la structure de question et réponse. L'exemple le plus célèbre est évidemment « le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau » de la sonate de Vinteuil¹⁰⁰⁷. Inspiré du canon dans le finale de la *Sonate pour violon et piano* de Franck, ce dialogue est tissé par une logique pure, débarrassée du langage humain : « Jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses¹⁰⁰⁸. » Les questions et les réponses sont liées par des lois du contrepoint, c'est-à-dire d'un système mathématique.

La relation entre question et réponse est moins strictement logique dans d'autres exemples. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust compare la conversation de Norpois à un concerto pour piano de Mozart¹⁰⁰⁹. Là, le rapport entre la question et la réponse

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

¹⁰⁰⁵ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 97.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁰⁷ CS, I, p. 345-346. Notons l'expression « que Swann entendit » : le dialogue est présenté du point de vue de l'auditeur.

¹⁰⁰⁸ CS, I, p. 346.

¹⁰⁰⁹ « Mais l'immobilité qui l'avait précédée la faisait se détacher avec la netteté cristalline, l'imprévu quasi malicieux de ces phrases par lesquelles le piano, silencieux jusque-là, réplique, au moment voulu, au violoncelle qu'on vient d'entendre, dans un concerto de Mozart » (*JFF*, I, p. 447).

s'établit non pas par la logique, mais par la façon de parler. Un pareil cas se retrouve lors du premier séjour à Balbec, où le romancier décrit « comme une symphonie » « les trois petits coups sur la cloison » entre le héros et sa grand-mère¹⁰¹⁰. Dans ces deux exemples, le dialogue, verbal dans l'un et non-verbal dans l'autre, est présenté comme ayant une causalité « musicale ». Or, ce type de dialogue peut être ni verbal ni sonore. Dans la première partie de *Sodome et Gomorrhe*, l'œillade que Charlus jette à Jupien est comparée à « ces phrases interrogatives de Beethoven¹⁰¹¹ ». Comme Jean-Jacques Nattiez l'a signalé, il s'agit vraisemblablement d'une allusion au finale du 16^e Quatuor à cordes (opus 135), où l'on trouve cette fameuse épigraphe : « La résolution difficilement prise. Le faut-il ? Il le faut ! Il le faut ! » À cet endroit, la structure de question et réponse réintroduit l'idée de nécessité. Une nécessité ni confondue avec un calcul logique ni commandée par une loi naturelle, mais non moins inextricable : des phrases de Beethoven sont « destinées à amener un nouveau motif », comme l'écrit le romancier.

En résumé, nous pouvons distinguer deux types de causalité représentée par la structure de question et réponse. L'une, causalité « forte », est proche de la conception de Scruton et s'impose comme nécessaire. L'autre, « faible », concerne des aspects pragmatiques d'un échange de dialogues et se rapproche du concept de la causalité événementielle de Wolff. Dans ce cas, la liaison entre deux énoncés assure, au lieu d'une construction absolument pertinente basée sur la nécessité, la signification psychologique (échange avec la grand-mère) ou la valeur esthétique (parole de Norpois). Or, ces deux types de causalité trouvent une synthèse dans un passage du septuor.

L'atmosphère n'y était plus la même que dans la sonate, les phrases interrogatives s'y faisaient plus pressantes, plus inquiètes, les réponses plus mystérieuses ; l'air délavé du matin et du soir semblait y influencer jusqu'aux cordes des instruments¹⁰¹².

Si nous comparons ce passage avec la description du finale de la sonate, nous voyons que

¹⁰¹⁰ « [...] doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups, auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand-mère tout entière et la promesse de sa venue, avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale » (*JFF*, II, p. 30).

¹⁰¹¹ « Telle, toutes les deux minutes, la même question semblait intensément posée à Jupien dans l'œillade de M. de Charlus, comme ces phrases interrogatives de Beethoven, répétées indéfiniment, à intervalles égaux, et destinées – avec un luxe exagéré de préparations – à amener un nouveau motif, un changement de ton, une "rentrée" » (*SG*, III, p. 7).

¹⁰¹² *P*, III, p. 761.

dans « Un amour de Swann », les questions étaient « pertinentes » et les réponses « évidentes ». Maintenant, les unes sont « pressantes » et « inquiètes », alors que les autres sont « mystérieuses ». La nécessité n'est plus évidente. Placée au sein d'un dialogue imprévisible, elle devient quelque chose qu'il faut s'efforcer de comprendre. Événementielle et imaginaire, selon les termes de Wolff, la causalité sous-jacente n'est connue que rétrospectivement. Ainsi, la question et la réponse constituent ensemble la profondeur du septuor.

Le deuxième signe de la causalité en musique peut se nommer le retour prémédité. Un exemple célèbre en est le prélude de Chopin joué au concert chez Mme de Saint-Euverte.

Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur¹⁰¹³.

L'expression clé de cette phrase est « que pour revenir ». Elle suggère que toute musique doit avoir une conclusion et que celle-ci n'est qu'un retour au point de départ. Prenons par exemple l'accord de dominante s'attirant vers l'accord de tonique, selon le mouvement qu'on appelle la cadence. Imaginons une phrase musicale qui commence par un accord de tonique et passant par la dominante, revient à la tonique (I-V-I). La cadence (V-I) est en un sens causée par le mouvement initial vers la dominante (I-V) et, dans ce cas, on peut considérer la réapparition de la tonique comme retour prémédité. L'accord de dominante peut être remplacé par une construction infiniment prolongée, sophistiquée et rendue imprévisible par un « écart de fantaisie ». Il n'en reste pas moins qu'une « résolution » est rendue nécessaire au début et réalisée à la fin. C'est le cas du prélude de Chopin. Le retour prémédité dévoile rétrospectivement une causalité virtuelle qui domine la progression.

La formule « que pour revenir » est retrouvée intacte au cours d'une description de la musique de Wagner. Cette fois, l'idée du retour prémédité est appliquée à la forme de l'œuvre.

Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et

¹⁰¹³ CS, I, p. 326.

parfois lointains, assoupi, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie¹⁰¹⁴.

Le troisième exemple de la représentation de la causalité en musique se trouve dans le passage cité ci-dessus. Il s'agit de la subordonnée circonstancielle de conséquence construite par l'emploi répété de « si ». Les thèmes de Wagner sont « si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux » qu'on les entend d'une telle ou telle manière. Cette formule est en fait très présente dans la description musicale proustienne. Au concert chez Mme de Saint-Euverte, la petite phrase est décrite comme faite à partir d'un « dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment¹⁰¹⁵ ». Les « si » répétés peuvent parfois produire un effet similaire sans être suivis d'une subordonnée introduite par « que ». Les phrases de Chopin citées plus haut sont « si libres, si flexibles, si tactiles » ; la petite phrase est citée dans le septuor avec un accent « si amicalement connu » et « si persuasif, si simple¹⁰¹⁶ ». Enfin, on compte dans ces trois phrases sept « si » et trois « que » employés dans ce contexte :

Puis elles 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 n'avait jamais fait désirer, *que* cette phrase-là qui m'offrait d'une voix *si* douce un bonheur *qu'*il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début. Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais *si* profonde, *si* vague, *si* interne, presque *si* organique et viscérale *qu'*on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie¹⁰¹⁷.

Ces « si » répétés ont évidemment un effet stylistique intense. Tellement présente dans le roman, cette formule semble incarner une image de la phrase musicale typique chez Proust. Comme une phrase française composée de plusieurs « si » et d'un « que », la phrase musicale contient des causes et une conséquence. Celle-ci devient d'autant plus indispensable que le « si » répété multiplie les causes et les rend plus pressantes et plus complètes. Nous

¹⁰¹⁴ P, III, p. 665.

¹⁰¹⁵ CS, I, p. 345.

¹⁰¹⁶ P, III, p. 754.

¹⁰¹⁷ P, III, p. 764. Nous soulignons les « si » et les « que ».

désignons donc ce troisième exemple comme l'image de la raison suffisante.

La métaphore spatiale et la causalité imaginaire sont deux éléments qui s'imposent comme les conditions de l'écoute musicale et de sa représentation littéraire. L'espace métaphorique de la musique se construit de deux façons différentes, en un spectacle révélateur ou en un paysage mouvant. La causalité imaginaire est représentée notamment par la structure de question et réponse, le retour prémédité et l'image de la raison suffisante. Nous ajouterons deux observations pour conclure. Premièrement, l'espace métaphorique et la causalité correspondent en gros à deux catégories esthétiques que Proust a développées pendant les années 1912 et 1913, le charme et la nécessité. Ce que nous avons analysé dans ces pages a un rapport réel avec la recherche proustienne de la poétique de la description musicale. Deuxièmement, en ce qui concerne la manière de concevoir et de décrire le monde phénoménal de la musique, Proust oscille entre le point de vue de Kant (représenté ici par Scruton) et celui de Bergson (défendu par Jankélévitch). Ainsi, la description musicale constitue encore un exemple qui démontre comment l'ambiguïté philosophique se transforme en une richesse romanesque dans l'œuvre proustienne.

6.1.2. La musique et l'ineffable

La description d'une œuvre musicale se limite à ce que l'on peut dire de la musique. Ce dont on ne peut pas dire ne peut pas être décrit. La littérature moderne a parfois réclamé une compétence particulière de « dire l'indicible ». Toutefois, cela n'annule pas le problème. L'inexprimable, s'il l'est vraiment, reste inexprimable après avoir été exprimé d'une manière particulière. On peut donc choisir une stratégie plus modeste et plus honnête, qui consiste à marquer la limite du langage. La notion d'ineffable entre ainsi dans le discours musical de Proust.

Le mot « ineffable » apparaît sept fois dans la description des deux œuvres de Vinteuil. Quelques synonymes (indéfinissable, intraduisible, inexprimable, etc.) sont présents dans le roman, mais non dans ce contexte. Grâce à cette curieuse exclusivité, il est utile d'aborder le problème en analysant chaque apparition du mot dans le texte. Les descriptions de la sonate dans « Un amour de Swann » comptent trois fois le mot « ineffable », le septuor de *La Prisonnière* en compte quatre.

Tout d'abord, les motifs qui composent le début de la sonate sont décrits

comme « ineffables ». C'est pourtant une ineffabilité subjective.

Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier¹⁰¹⁸.

L'ineffable concerne l'incompétence de l'auditeur « à décrire, à se rappeler, à nommer » les motifs. Autrement dit, ils sont ineffables *pour* Swann. Après le travail de mémoire, l'ineffable se dissipera. Témoignant de l'incompréhension temporaire du sujet écoutant, il n'est donc pas une propriété de la musique. Cependant, si l'ineffabilité n'était qu'un phénomène subjectif, elle ne pourrait pas marquer la limite du langage.

Le deuxième exemple soulève une autre difficulté. Cette fois, le mot « ineffable » est inclus dans un groupe nominal métaphorique :

[...] la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire ; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement¹⁰¹⁹.

Qu'est-ce qu'un « sourire » en musique ? Nous présumons qu'il métaphorise une valeur esthétique attachée à la « grâce », s'opposant apparemment au « désenchantement » ; et qu'avec l'adjectif « ineffable », il désignerait une nuance particulièrement subtile et difficile à décrire. « Ineffable » suggère aussi que la valeur esthétique en question est d'une importance remarquable. De toute façon, métaphorique, il ne peut pas remplir une fonction essentielle pour notre propos, qui est de distinguer l'inexprimable de l'exprimable. C'est une ineffabilité rhétorique.

Le troisième et dernier exemple apparaît à la toute fin du concert chez Mme de Saint-Euverte et prend la forme d'un oxymore : « La parole ineffable d'un seul absent, [...] s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois

¹⁰¹⁸ CS, I, p. 206.

¹⁰¹⁹ CS, I, p. 215.

cent personnes¹⁰²⁰ ». Cet « ineffable » est simplement tautologique. La musique, cette parole ineffable, est ineffable parce qu'elle n'est pas une parole ! L'emploi de ce mot n'est pas insignifiant. Il souligne, d'une part, la grande valeur esthétique de l'œuvre de Vinteuil, et d'autre part, la différence fondamentale entre le langage humain et la musique absolue. De toute façon, il ne nous dit rien sur le sens de l'ineffable ni ne nous permet de distinguer ce qui est ineffable dans une œuvre de musique.

Il est certain que la sonate est entourée de quelque chose d'ineffable. En la décrivant, le romancier touche plusieurs fois la limite du langage descriptif. Il laisse pourtant inexpliqué le sens de l'ineffable : qu'est-ce qui est ineffable et pourquoi l'est-il ? N'y a-t-il pas dans la musique une ineffabilité ni subjective ni rhétorique ? Proust ne donne-t-il pas à cette notion un sens qui nous permettrait de définir et d'expliquer ce qui ne peut pas être dit dans la musique ? Sans doute le septuor recèle une réponse à ces questions. Dès le début, le mot « ineffable » apparaît deux fois pour qualifier un élément de la musique.

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, 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 matin¹⁰²¹.

Le héros entend un chant, ou un appel. Pourquoi sont-ils ineffables ? Il ne s'agit pas d'une ineffabilité rhétorique car leur signification est claire : c'est une unité mélodique. Il n'est également pas question d'une ineffabilité subjective, puisque l'auditeur l'a nettement distinguée. Il est ineffable pour tous. Nous pouvons donc partir de cet exemple pour déterminer ce qui est vraiment ineffable en musique chez Proust.

Le chant est « à la fois ineffable et criard », alors que l'appel est « ineffable mais suraigu ». On peut supposer que l'ineffable désigne une qualité qui s'oppose au criard et au suraigu : c'est quelque chose de doux, flou, délicat et suggérant. Dans la musique, ces propriétés sont bien intelligibles mais difficiles à décrire. L'ineffabilité réside avant tout dans la nuance d'une unité mélodique. Cette pensée est confirmée par la science cognitive de notre temps. Selon Diana Raffman, la mémoire humaine n'est pas capable de retenir des nuances d'une certaine finesse suffisamment longtemps pour que l'auditeur puisse déterminer à quel

¹⁰²⁰ CS, I, p. 346-347.

¹⁰²¹ P, III, p. 754.

type elles appartiennent (*type-identify*). Les nuances sont perçues presque immédiatement, avant que l'auditeur ne forme en lui un certain schéma structurel nécessaire pour la verbalisation de l'expérience. Il les comprend avec conscience, mais il ne peut pas dire ce qu'elles sont¹⁰²². En termes proustiens, il y a dans la musique « cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien¹⁰²³ ». Dans la scène qui nous occupe à présent, l'ineffabilité est aussi associée à l'écoulement du temps et à l'insuffisance de la mémoire : le chant-appel apparaît d'une manière brusque, « déjà », « déchirant l'air ». Tandis que l'auditeur s'occupe à de nouvelles brusques apparitions, la nuance passante reste ineffable.

Dans l'esthétique proustienne, la nuance est associée à la notion d'accent qui détermine l'individualité de l'artiste. La création artistique consiste en une série de choix : c'est au cours de ces choix innombrables que l'accent propre à chaque artiste se forme progressivement. Or, Proust décrit la création de Vinteuil comme « débarrassée des formes analytiques du raisonnement », si bien qu'il est impossible de « la traduire en langage humain¹⁰²⁴ ». La force secrète qui dirige chaque étape minuscule de la création est, selon le romancier, inexprimable. Ainsi s'explique le rapport entre l'ineffabilité et la valeur esthétique de l'œuvre. L'emploi de l'ineffable n'est plus rhétorique, il désigne la marque d'un accent propre à l'artiste. C'est dans ce contexte que l'on trouve la troisième apparition de l'« ineffable » dans l'épisode du septuor :

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 jamais¹⁰²⁵ ?

Notre propos sur l'ineffable de nuance dans le septuor peut être considéré comme une longue explication sur le « sourire ineffable » dans la sonate. Or, l'ineffable avait dans « Un amour de Swann » une autre dimension, celle de la « parole ineffable ». Autrement dit, il y a un type d'ineffabilité qui provient de la différence radicale entre la musique et le langage. Pendant l'entracte, le héros se laisse aller dans une méditation sur ce sujet. Il se demande « si

¹⁰²² Diana Raffman, *Language, Music and Mind*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 83-97.

¹⁰²³ *P*, III, p. 764.

¹⁰²⁴ *P*, III, p. 760.

¹⁰²⁵ *P*, III, p. 762.

la musique [n'est] pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas [...] l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes¹⁰²⁶. » En bref, la musique est une voie de communication sans contenu sémantique défini.

Cette idée se rapproche du célèbre propos de Vladimir Jankélévitch sur la musique et l'ineffable. Dans ces pages monumentales de l'esthétique musicale française, le philosophe prétend que « l'ineffable [...] est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire¹⁰²⁷ ». La musique est ineffable non pas parce qu'on laisse s'échapper ce qu'on a à dire comme le pense Diana Raffman, mais parce que ce qu'on peut dire est inépuisable. Jankélévitch explique que cette ineffabilité découle de la nature toujours équivoque de la musique. Si « les mots du langage, portant le sens, sont naturellement univoques », la musique, n'ayant aucun contenu sémantique défini, est un « langage ineffablement général », qui « se prête docilement à d'innombrables associations¹⁰²⁸. » L'ineffable est une source essentielle de la joie que procure la musique, tant pour le philosophe que pour notre écrivain : « Ce retour à l'inalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire¹⁰²⁹. » À la fin du septuor, le dernier exemple du mot « ineffable » est employé en ce sens. « 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 Paradis¹⁰³⁰. »

Dans la *Recherche*, l'ineffable a deux significations distinctes. Il y a un appel ineffable de la nuance et une joie ineffable du « retour à l'inalysé ». Il révèle, d'une part, un aspect de la perception musicale et son rapport avec l'individualité de l'artiste, et d'autre part, la nature du langage musical et son statut comme source profonde de la joie esthétique. Ce concept n'est donc nullement un moyen rhétorique de mythifier l'expérience musicale. Il témoigne, au contraire, d'une conscience critique d'un romancier chercheur de la vérité, qui veut mesurer la portée du langage descriptif et ainsi, dans le sens kantien, critiquer ses propres moyens d'écrivain.

¹⁰²⁶ P, III, p. 762-763.

¹⁰²⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 86.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰²⁹ P, III, p. 763.

¹⁰³⁰ P, III, p. 764-765.

6.2. Éléments de la musique

Après avoir examiné les conditions méthodologiques, nous analyserons dans cette section la description proustienne de la musique d'une manière plus concrète. Notre recherche portera d'abord sur la conception et la représentation des trois éléments fondamentaux de l'art musical : le rythme, la mélodie et l'harmonie. Ensuite, nous réfléchirons sur l'emploi chez Proust de quelques notions désignant des éléments formels qui composent une œuvre musicale : le thème, le motif et la phrase.

6.2.1. Rythme, mélodie et harmonie

Le Rythme

Le rythme n'est pas une chose exclusivement musicale. Nous le retrouvons notamment dans le langage parlé et dans des phénomènes naturels. Dans le roman proustien, une première définition complète du rythme est donnée par une description de la lecture.

Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue¹⁰³¹.

Le « rythme uniforme » dans la lecture de la mère est construit par les trois éléments suivants. D'abord, il y a un accent qui « préexiste » au contenu, c'est-à-dire une structure préétablie. Ensuite, la lectrice introduit une récursivité, en assurant une jointure entre la phrase finissante et la phrase suivante : celles-ci deviennent alors une structure qui sans cesse recommence. Finalement, elle organise des éléments de longueurs différentes pour qu'il y ait une structure qui se répète. Structure qui précède d'autres éléments (mélodiques, harmoniques ou « sémantiques »), le rythme produit quelque chose qui recommence sans

¹⁰³¹ CS, I, p. 42.

cesse et se répète avec régularité. Par conséquent, l'ensemble donne un sentiment de continuité. Ce n'est évidemment pas la seule définition possible du rythme. En tout cas, elle recoupe exactement celle, entre autres, de Francis Wolff : « la répétition d'une "cellule" constituée par des événements non isochrones, c'est-à-dire alternativement longs ou brefs, qu'ils soient accentués ou non¹⁰³². »

Ainsi défini, le concept du rythme peut être utilisé pour évoquer en divers endroits la musicalité d'un phénomène non musical¹⁰³³. Un exemple dans « Combray », en particulier, décrit comment on perçoit un phénomène de la nature comme ayant un rythme.

Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissés tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle : c'était la pluie¹⁰³⁴.

Proust adopte une approche phénoménologique pour représenter la musicalité de la pluie. Il n'a plus besoin, comme dans *Jean Santeuil*, de l'idée d'une musique métaphysique et métaphorique dans la nature. La musique de la pluie n'est pas dans la pluie, c'est nous qui organisons les données perceptuelles et écoutons la pluie comme ayant un rythme.

Dans le domaine proprement musical, il est d'abord remarquable que le rythme a une importance très faible dans la sonate. Celle-ci s'ouvre par le trémolo du piano, une forme d'accompagnement presque sans rythme. Le début de l'œuvre est décrit seulement par les aspects mélodiques et harmoniques. Le mot « rythme » apparaît une seule fois dans tous les passages du roman concernant la sonate. Cependant, il s'agit d'un rythme « lent » qui n'est ni marquant ni vraiment dynamique.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues¹⁰³⁵.

Ce passage est caractérisé par une nette opposition entre le rythme et la mélodie. Le

¹⁰³² Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 148.

¹⁰³³ Quelques exemples : le bruit de train (*JFF*, II, p. 15), la déclamation de La Berma (*CG*, II, p. 351), la gifle de Saint-Loup (*CG*, II, p. 478) et la respiration de la grand-mère (*CG*, II, p. 636).

¹⁰³⁴ *CS*, I, p. 100.

¹⁰³⁵ *CS*, I, p. 207.

rythme assure la continuité et la régularité de la musique. Accompagnée de ce « rythme lent », la petite phrase dirige l'auditeur « vers un bonheur ». Si le rythme se définit comme répétition d'une cellule rythmique, il représente le côté prévisible de la musique. Au contraire, la musique devient plus imprévisible, lorsque la mélodie l'emporte sur le rythme et arrive même à l'influencer (« d'un mouvement nouveau, plus rapide »). Image de la liberté, la mélodie entraîne Swann « vers des perspectives inconnues ». La sonate de Vinteuil est ainsi tissée par le croisement de la prévisibilité du rythme et de l'imprévisibilité de la mélodie. Puis, la présence du rythme est minimisée à la fin de l'œuvre, pour que la musique se transforme en une révélation parfaite de la petite phrase. Elle devient un spectacle figé dans lequel la phrase n'est pas présentée dans le temps, mais dans sa forme complète, intemporelle et presque visuelle. En conclusion, la présence faible du rythme dans la sonate – réduit à la régularité ou simplement effacé à la faveur de la mélodie – tient à la suppression du temps dans la description de la musique.

Toutefois, nous pouvons remettre en cause la définition du rythme que nous avons donnée au début. Le rythme ne signifie-t-il que la prévisibilité et la régularité ? Le rythme comme répétition d'une cellule rythmique est le rythme du vers (les « pieds » de la poésie antique, par exemple). Dans cette conception, le rythme est subordonné à la mesure, comme le montre l'alexandrin. N'y a-t-il pas un rythme du vers libre, ou un rythme de la prose ? Cette possibilité d'une redéfinition du rythme est explorée dans une scène de *La Prisonnière* que Proust nomme « Ouverture pour un jour de fête », dans laquelle il analyse la prosodie des cris des marchands dans la rue. Il compare les « récitatifs déclamés par ces gens du peuple » à *Boris Godunov*, à *Pelléas et Mélisande* et à « la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices¹⁰³⁶ ». Le rythme est défini dans cette scène non par la régularité interne d'un énoncé, mais par la similarité de déclamation qui se trouve dans deux énoncés tirés de milieux très éloignés. C'est un rythme qui ne dépend ni de la périodicité de la mesure ni de la répétition d'une cellule rythmique. Celle-ci n'a pas besoin d'être répétée dans un seul énoncé, parce qu'elle se découvre partout ailleurs, autant dans un opéra que dans une foire, autant dans « Habits, marchand d'habits, ha... bits » que dans « *Per omnia saecula saeculo... rum*¹⁰³⁷ ». Cette constatation exige une définition plus large du rythme que celle qui est donnée par Wolff. L'un des penseurs à avoir proposé une manière différente de définir le rythme est Roger Scruton. Après avoir examiné quelques exemples tirés des musiques modernes ou

¹⁰³⁶ P, III, p. 623-624.

¹⁰³⁷ P, III, p. 625.

folkloriques, le philosophe anglais conclut que le rythme « n'est pas réductible à la pulsation ou à la mesure, ne requiert pas la régularité, mais il est sensible au regroupement ou à l'accent¹⁰³⁸ ». Cette nouvelle conception du rythme s'adapte mieux non seulement à la scène des cris de Paris, mais aussi – nous le verrons – au septuor.

Si le rythme ne requiert plus la répétition ni la régularité, on arrive à cette constatation plus ou moins paradoxale que la présence du rythme est la mieux ressentie lors d'un changement de rythme. C'est le cas des modernistes de l'époque tels que Janáček, Bartok ou Stravinski, mais le phénomène se trouve déjà chez Wagner¹⁰³⁹. Proust semble avoir conscience de ce fait lorsqu'il décrit le travail créateur de ce dernier : « Il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation¹⁰⁴⁰ ».

Quant au septuor, le rythme occupe une place essentielle, si bien qu'il constitue une des différences majeures de cette œuvre avec la sonate. Le motif des cloches est caractérisé par un rythme particulièrement marquant, sinon violent : « Le rythme s'en traînait si péniblement à terre qu'on aurait pu en imiter presque tout l'essentiel, rien qu'avec des bruits, en frappant d'une certaine manière des baguettes sur une table¹⁰⁴¹. » La nouvelle conception du rythme, développée au cours de *La Prisonnière*, est aussi utilisée pour composer le septuor. Une technique de prédilection de Vinteuil dans cette œuvre est de présenter une même phrase sur des rythmes variés¹⁰⁴². Comme l'a montré Francine Goujon, le septuor est parsemé d'allusions au *Sacre du Printemps* de Stravinsky¹⁰⁴³, novateur du rythme par excellence. Dans le finale, la « ronde divine » des phrases fait contraste avec le dialogue des oiseaux dans la sonate : la multiplication des éléments thématiques augmente l'intensité rythmique. Après tout, le concept d'accent est inséparable du rythme. Il évoque d'ailleurs le fait que la nouvelle

¹⁰³⁸ Roger Scruton, « Rhythm, Melody, and Harmony », in Theodore Gracyk et Andrew Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 27. Voir aussi Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 22-23, où il examine les exemples de Wagner et du *Sacre du printemps* de Stravinski, deux sources d'inspiration de *La Prisonnière* en matière de rythme musical.

¹⁰³⁹ « Ce n'est qu'à partir de *L'Anneau* – du moins en grande partie et de façon plus conséquente dans *Le Crépuscule des dieux* que dans *L'Or du Rhin* – que la syntaxe musicale classique est dérangée, ou éliminée. Et le corrélatif de la prose musicale, résultant de la destruction de la structure périodique, fut la technique du leitmotiv ou, pour être plus précis, son extension à l'ensemble de l'œuvre » (Carl Dahlhaus, *Les Dramas musicaux de Richard Wagner*, p. 112).

¹⁰⁴⁰ *P*, III, p. 667.

¹⁰⁴¹ *P*, III, p. 755.

¹⁰⁴² « Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première » (*P*, III, p. 760) ; « à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie » (*P*, III, p. 763).

¹⁰⁴³ Francine Goujon, « Du *Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil », *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 309-311.

conception du rythme, fondée non pas sur la régularité et la répétition mais sur le regroupement et l'accent, est développée chez Proust par le biais d'une problématique littéraire. Le rythme de Stravinski et du dernier Vinteuil, c'est aussi un rythme de la prose. Celui-ci est donc un élément qui constitue la modernité du septuor. Grâce au concept de l'accent, le rythme, qui était insignifiant dans la sonate, finit par s'infiltrer dans le cœur de l'esthétique musicale proustienne.

La mélodie

La réflexion sur la mélodie chez Proust peut être commencée par l'analyse d'une autre opposition entre le rythme et la mélodie dans *Du côté de chez Swann*.

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret¹⁰⁴⁴.

Le rythme est connu immédiatement, avant l'intervention de la pensée, si bien que le héros peut « s'y unir » à volonté. Au contraire, la mélodie recèle quelque chose d'impénétrable, qui résiste au sujet malgré ses efforts répétés. On ne peut pas descendre dans le secret d'une mélodie parce que son charme ne s'explique pas par le raisonnement. Ce passage suggère déjà une caractéristique essentielle de la mélodie, qui la distingue du rythme et de l'harmonie. Ayant son propre « secret », la mélodie est une entité individuelle que l'on peut isoler, identifier et répéter. Elle a un début, un milieu et une fin, qui déterminent son identité. À cet égard, elle se distingue du mélisme, qui signifie simplement une longue succession des notes différentes¹⁰⁴⁵. Une cellule rythmique ou une progression harmonique n'a pas cette individualité dont jouit chaque mélodie.

La conception proustienne de la mélodie est, pour le dire en un mot, bergsonienne. Selon Luc Fraise, la musique constitue l'« ultime et profonde assonance » entre Proust et Bergson, et l'appréhension de la mélodie se trouve au cœur de la comparaison¹⁰⁴⁶. Pour développer la

¹⁰⁴⁴ CS, I, p. 136.

¹⁰⁴⁵ Roger Scruton, « Rhythm, Melody, and Harmony », p. 28.

¹⁰⁴⁶ Luc Fraise, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 1203-1209.

perspective de Fraisse, nous tâcherons de montrer une convergence des deux auteurs concernant la notion même de la mélodie. Bergson utilise plusieurs fois l'exemple de la mélodie pour expliquer la durée pure. Sa conception de la mélodie peut être résumée en trois points. Premièrement, les notes d'une mélodie sont « fondues » ensemble pour former « une multiplicité indistincte ou qualitative¹⁰⁴⁷ ». Un ajout ou une modification d'une note causera un « changement qualitatif [...] à l'ensemble de la phrase musicale¹⁰⁴⁸ ». Autrement dit, l'ensemble sera une autre mélodie. Deuxièmement, la mélodie, entendue comme « durée vraie » et non pas comme « juxtaposition de notes distinctes », présente la « continuité indivisible de changement¹⁰⁴⁹ ». L'indivisibilité est pour Bergson la propriété la plus marquante de la mélodie : on ne peut pas la découper ni la décomposer¹⁰⁵⁰. Troisièmement, la mélodie entendue comme durée constitue un présent, saisi « non pas comme de l'instantané, non pas comme un ensemble de parties simultanées, mais comme du continuellement présent qui serait aussi du continuellement mouvant ». Unité indivisible, elle est « un présent qui dure¹⁰⁵¹ ».

Ces trois points se trouvent également chez Proust. D'abord, la mélodie n'est pas réductible à une juxtaposition de notes, comme nous l'avons constaté plus haut. Reprenons l'exemple des cinq notes qui composent la petite phrase. En l'analysant par notes, Swann « savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue¹⁰⁵² ». Si l'on met de côté le contexte de la métaphysique schopenhauerienne qui domine cet épisode et atténue le sens de l'épithète « mystérieuse », cette phrase de Proust peut être lue comme parfaitement bergsonienne.

Ensuite, comme chez le philosophe, la mélodie chez Vinteuil a un côté purement temporel et un côté spatialisé : « [...] l'une brisant en courts appels une ligne continue et pure,

¹⁰⁴⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 2013[1889], p. 78.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁴⁹ Henri Bergson, « La perception du changement », *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013[1938], p. 164-166.

¹⁰⁵⁰ « Écoutez la mélodie en fermant les yeux, en ne pensant qu'à elle, en ne juxtaposant plus sur un papier ou sur un clavier imaginaires les notes que vous conserviez ainsi l'une pour l'autre, qui acceptaient alors de devenir simultanées et renonçaient à leur continuité de fluidité dans le temps pour se congeler dans l'espace : vous retrouverez indivisée, indivisible, la mélodie ou la portion de mélodie que vous aurez replacée dans la durée pure » (Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses universitaires de France, 2019[1922], p. 47). Voir aussi Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, 1208-1209.

¹⁰⁵¹ Henri Bergson, « La perception du changement », *La Pensée et le mouvant*, p. 170.

¹⁰⁵² CS, I, p. 343.

l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars¹⁰⁵³ ». Il y a des éléments composants fragmentés et une continuité indivisible. Ce qui varie et détermine le caractère d'une mélodie est la relation entre ces deux aspects. Pour finir, la mélodie constitue chez Proust un « présent qui dure », notamment à la fin de la sonate. « Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogeait¹⁰⁵⁴ ».

On pourrait objecter que Proust a considéré la spatialisation de l'expérience musicale comme indispensable. Mais il y a là un écart entre la conception d'un élément musical et sa représentation littéraire. L'écrivain est conscient que la spatialisation est une opération métaphorique : quand cette opération est achevée, Swann a « devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure¹⁰⁵⁵ ». D'autre part, nous avons remarqué que Proust oscille entre Kant et Bergson en ce qui concerne les conditions de la description musicale. Néanmoins, si l'on délimite la problématique à la conception de la mélodie, il est plus proche de Bergson.

Sous cette conception, la mélodie obtient dans le roman proustien un statut ambigu. Elle représente, d'une part, un courant démodé, et d'autre part, ce qui ne se démode pas. Selon ce premier point de vue, la mélodie est associée au vieux romantisme et surtout aux premiers opéras de Wagner que Proust n'appréciait guère. Les « mélodies » du premier Wagner sont rapprochées des « pensées » des premiers poèmes de Victor Hugo¹⁰⁵⁶. Dans l'épisode du septuor, la comparaison entre les deux manières de Wagner est construite encore autour du concept de la mélodie¹⁰⁵⁷, celle-ci représentant la facilité en musique. Lors de la création du septuor, le héros n'apprécie pas le motif des cloches car il lui paraît « trop peu mélodique, trop mécaniquement rythm[é]¹⁰⁵⁸ ». La présence affaiblie de la mélodie contribue à la modernité de cette œuvre. Parfois, la partie de violon est dénuée de souplesse quasi vocale de la phrase mélodique¹⁰⁵⁹. En ce qui concerne le refus de la mélodie, Mme de Cambremer est une extrémiste. Le dernier drame musical de Wagner est rejeté à cause de sa mélodie. À propos de *Pelléas et Mélisande*, elle affirme : « C'est encore plus beau que *Parsifal*, [...] parce que dans *Parsifal* il s'ajoute aux plus grandes beautés un certain halo de phrases

¹⁰⁵³ *P*, III, p. 759.

¹⁰⁵⁴ *CS*, I, p. 346.

¹⁰⁵⁵ *CS*, I, p. 206.

¹⁰⁵⁶ « Dans ces premiers poèmes, Victor Hugo pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser. Des "pensées", il en exprimait alors sous la forme la plus directe. [...] Or, c'étaient ces "pensées" de Victor Hugo (presque aussi absentes de *La Légende des Siècles* que les "airs", les "mélodies" dans la deuxième manière wagnérienne) que Mme de Guermantes aimait dans le premier Hugo » (*CG*, II, p. 837-838).

¹⁰⁵⁷ *P*, III, p. 767.

¹⁰⁵⁸ *P*, III, p. 875.

¹⁰⁵⁹ « Morel avait beau jouer merveilleusement, les sons que rendait son violon me parurent singulièrement perçants, presque criards » (*P*, III, p. 761).

mélodiques, donc caduques puisque mélodiques¹⁰⁶⁰. » Si la mélodie résiste à la modernité, il faudra l'abolir, déclare Mme de Cambremer.

Selon l'autre point de vue, la mélodie incarne au mieux la créativité et l'individualité du compositeur. Dans la préface de *Tendres Stocks* de Paul Morand, Proust accentue le fait que la mélodie ne se forme pas par hasard.

L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. À 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images. Mettez devant un piano pendant six mois quelqu'un qui ne connaît ni Wagner, ni Beethoven et laissez-le essayer sur les touches toutes les combinaisons de notes que le hasard lui fournira, jamais de ce tapotage ne naîtront le thème du Printemps de la *Walkyrie*, ou la phrase prémendelsohnienne [*sic*] (ou plutôt infiniment surmendelsohnienne) du XV^e *quatuor*¹⁰⁶¹.

On peut entendre n'importe quel phénomène comme ayant un rythme. Ce n'est pas le cas de la mélodie, qui se distingue d'une séquence sonore mélodieuse. La mélodie exige une élaboration, puisqu'elle est une unité organique. La comparaison avec l'ébullition suggère qu'elle revendique une perfection particulière. Ce passage insinue que la mélodie ne se construit pas par des combinaisons, mais qu'elle est trouvée tout entière par l'intuition d'un génie. C'est pourquoi, selon Charlus dans *Sodome et Gomorrhe*, une mélodie de grande valeur est inimitable : « Saisi d'une inspiration nouvelle et suréminente, il s'élance vers la sublime phrase intarissable que le virtuose berlinois (nous croyons que M. de Charlus désignait ainsi Mendelssohn) devait infatigablement imiter¹⁰⁶². » Pour le baron, la mélodie est une cristallisation de l'inspiration. Ainsi s'explique la prédilection de Proust pour la longue phrase mélodique du dernier Beethoven. Elle satisfait au mieux la conception bergsonienne de la mélodie comme durée. Rappelons les longs thèmes du dernier Beethoven qui procèdent par un prolongement perpétuel comme une phrase de Proust, dont le finale du 15^e Quatuor à cordes, que l'écrivain évoque dans de nombreuses lettres, est un exemple¹⁰⁶³. L'effet de ces thèmes s'expliquera par cette formule de Bergson expliquant la durée pure : « L'ensemble nous fait l'effet d'une phrase musicale qui serait toujours sur le point de finir et sans cesse se

¹⁰⁶⁰ SG, III, p. 209.

¹⁰⁶¹ « [Préface] », CSB, p. 616.

¹⁰⁶² SG, III, p. 398.

¹⁰⁶³ D'autres exemples remarquables : troisième mouvement (*Adagio sostenuto*) de la 29^e sonate pour piano, « Hammerklavier », dont le thème principal est une mélodie qui dure 25 mesures ; troisième mouvement (*Adagio molto et cantabile*) de la *Neuvième symphonie* (22 mesures).

modifierait dans sa totalité par l'addition de quelque note nouvelle¹⁰⁶⁴. »

Si l'attitude de l'écrivain vis-à-vis de la mélodie est ambiguë, le septuor semble prendre parti. La mélodie est quelque peu sacrifiée au profit de la modernité de l'œuvre. Au début du septuor, la petite phrase est citée puis retirée aussitôt ; par la suite, aucun thème mélodique n'a la prédominance dont elle jouissait dans la sonate. Le motif des cloches qui s'impose dans cette phase est peu mélodique. La fin du septuor est caractérisée par la multiplication des thèmes qui empêche la présentation magistrale d'une longue phrase mélodique. Le septuor devient une œuvre plus rythmique, plus complexe, plus colorée et plus moderne, mais en compensation, moins mélodique.

L'harmonie

L'harmonie selon Proust est avant tout associée à la musique savante. M. et Mme Cottard, qui incarnent l'« image du public », sont incapables de comprendre l'harmonie de la sonate de Vinteuil¹⁰⁶⁵. Au contraire, la jeune marquise de Cambremer sait « jusqu'à l'harmonie et jusqu'au grec¹⁰⁶⁶ ». L'harmonie finit par transformer le visage de Mme Verdurin, devenue une véritable patronne de la musique dans *Sodome et Gomorrhe*¹⁰⁶⁷. Elle ne jouit ni de l'immédiateté du rythme ni de l'évidence de la mélodie.

Au premier abord, l'importance de l'harmonie paraît moindre que celle de la mélodie. Si l'harmonie constitue une discipline savante comparable au grec, Proust n'avait aucune connaissance approfondie en ce domaine. Dans une étude comparée sur Gide et Proust, Yvonne Heckmann prétend que le discours musical de celui-ci est centré sur l'expérience de la mélodie, alors que celui-là privilège l'harmonie comme enjeu de l'écoute structurelle¹⁰⁶⁸. Cependant, son argument devrait être complété par deux observations que nous allons développer.

Premièrement, Proust sait que la mélodie et l'harmonie sont inséparables dans un

¹⁰⁶⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 79.

¹⁰⁶⁵ CS, I, p. 210.

¹⁰⁶⁶ CS, I, p. 326.

¹⁰⁶⁷ SG, III, p. 298.

¹⁰⁶⁸ « Alors que la perception de la musique chez André Gide est caractérisée par la conscience pianistique structurelle et analytique-harmonique, la conception de la musique chez Marcel Proust dérive de l'infinité des nuances, des timbres et des harmoniques de toute forme d'impressions auditives. Malgré une bonne connaissance du piano, la mélodie joue chez lui un rôle majeur en tant qu'unité expressive et linéaire, comparable au concept ancien de mélos à l'égard de son unité de ton, de mot et de rythme et de la connexion du son au corps. Tous contextes harmoniques sont (re)construits à partir d'une impression sonore unique » (Yvonne Heckmann, « Die ›zwei Seiten‹ der Musik – Harmonie und Melodie im Werk André Gides und Marcel Prousts », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012, p. 141 [nous traduisons de l'allemand]).

contexte concret d'un morceau de musique. Toute séparation stricte entre elles est une manipulation intellectuelle. C'est le cas de la première audition de la sonate par Swann : « Il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait pas lui-même – qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines¹⁰⁶⁹. » L'enjeu de cette phrase n'est pas seulement de montrer l'ignorance de Swann en matière musicale. En effet, il y a en musique des moments où l'on ne peut réellement pas expliquer la cause d'une impression. Dans cet exemple, le sentiment d'ouverture et la métaphore de l'odeur suggèrent un espace harmonique qui enveloppe le mouvement de la mélodie. Avec la phrase mélodique seule séparée artificiellement de l'harmonie, le même effet ne se produira pas. Swann, certes, arrive bientôt à distinguer, par un effort de l'intelligence, la phrase qui est au cœur de cet effet. Toutefois, dans la musique elle-même, la mélodie et l'harmonie restent unies.

Deuxièmement, l'auteur de la *Recherche* a conscience de la dualité de l'harmonie dans la musique de son temps : elle peut être conçue soit comme une fonction, soit comme une couleur. Au niveau du discours théorique, l'époque de Proust voit naître une nouvelle théorie de l'harmonie fondée sur la notion de la fonction tonique (tonique, dominante et sous-dominante), élaborée par Hugo Riemann au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle et introduite en France au tournant du XX^e siècle¹⁰⁷⁰. Le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy est basé sur la conception riemanienne de l'harmonie. Le fondateur de la Schola Cantorum définit celle-ci comme « l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes », de sorte que les deux éléments deviennent inséparables comme chez Proust¹⁰⁷¹. De ce point de vue, il affirme que « les phénomènes musicaux doivent toujours être envisagés, graphiquement, dans le sens *horizontal* (système de la *mélodie* simultanée) et non dans le sens *vertical*, comme le fait la science harmonique¹⁰⁷² ». L'accord, « *principe* générateur de l'harmonie » n'est pas un but, mais un moyen harmonique¹⁰⁷³. L'harmonie ainsi comprise n'est donc pas une science des accords, mais une théorie de la fonction tonale. La cadence, « enchaînement de l'accord en fonction de *tonique* à l'une des deux autres fonctions¹⁰⁷⁴ », constitue le cœur de cette théorie.

¹⁰⁶⁹ CS, I, p. 205-206.

¹⁰⁷⁰ Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Londres, Augener, 1893. Sur la réception de la théorie riemanienne à l'époque de Proust, voir Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. 1, Paris, Durand, 1912, p. 141-142.

¹⁰⁷¹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. 1, p. 91.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁷⁴ C'est-à-dire, la dominante et la sous-dominante. *Ibid.*, p. 110.

L'harmonie fonctionnelle chez Riemann et chez Vincent d'Indy est une systématisation rétrospective de la tradition musicale des deux siècles précédents. Au niveau de la pratique compositionnelle, elle confronte le défi des nouveaux usages modernes des accords par un Debussy, un Ravel ou un Scriabine. Debussy ne dissimule pas son mépris pour l'enseignement de l'harmonie en France qui, à ses yeux, consiste à apprendre « la façon la plus solennellement ridicule d'assembler des sons¹⁰⁷⁵ ». En tant que compositeur, une de ses principales contributions est la « remise en question [...] des fonctions harmoniques à l'intérieur de la syntaxe¹⁰⁷⁶. » Ses innovations en harmonie – gammes unitoniques et pentatoniques, effacement de tension cadentielle dans la texture harmonique, mélanges des accords¹⁰⁷⁷ – sont mobilisées moins pour élaborer une construction syntaxique ingénieuse que pour créer une sonorité nouvelle. D'où la nouvelle conception de l'harmonie comme couleur chère à Debussy, dont on peut trouver des répercussions, par exemple, dans l'accord mystique d'Alexandre Scriabine ou dans le thème d'accord d'Olivier Messiaen. L'époque de Proust est aussi caractérisée par l'avènement de l'atonalité. Au moment de la théorisation, la fonction tonale semblait perdre sa vitalité.

Les deux sens de l'harmonie à l'aube du XX^e siècle, la fonction et la couleur, sont tous présents dans le roman proustien. La conception de l'harmonie comme fonction se trouve notamment dans une métaphore que nous appellerons l'ajournement de la cadence parfaite. L'accent commun qui existe entre la prose de Bergotte et le langage parlé de sa famille est comparé « aux derniers accords d'un opéra qui ne peut pas finir¹⁰⁷⁸ », alors que l'arrangement des trois adjectifs dans le style épistolaire de Mme de Cambremer est décrit comme un style « évitant de finir sur l'accord parfait¹⁰⁷⁹ ». La métaphore n'est cependant pas seulement descriptive, elle peut avoir un sens psychologique. Dans *Albertine disparue*, on lit cette métaphore musicale qui porte sur le processus de deuil : « 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'harmonie¹⁰⁸⁰. » La progression harmonique est ici rapprochée du passage d'un désir à un autre désir. Il n'y a pas de satisfaction définitive, seulement une série infinie de « transition[s]

¹⁰⁷⁵ Claude Debussy, « L'orientation musicale », *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 65 (*Musica*, octobre 1902). Voir aussi « Que faire au conservatoire ? », *ibid.*, p. 288 (*Le Figaro*, 14 février 1909).

¹⁰⁷⁶ Brigitte François-Sappey, *La Musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, p. 114.

¹⁰⁷⁷ Diether de La Motte, *Harmonielehre*, Cassel, Bärenreiter, 2018[1976], p. 249-260.

¹⁰⁷⁸ *JFF*, I, p. 544.

¹⁰⁷⁹ *SG*, III, p. 473.

¹⁰⁸⁰ *AD*, IV, p. 178.

à de nouveaux désirs », comme des changements d'harmonie qui n'aboutissent jamais à une cadence parfaite. Dans cette scène, chaque accord n'a qu'une fonction : celle de maintenir ou d'aiguiser la tension harmonique. Cette idée est traditionnellement reconnue comme le principe schopenhauerien du drame wagnérien, exemplifié surtout par *Tristan et Isolde*. Le désir inassouvable se métaphorise par une tension harmonique insoluble.

La métaphore de l'ajournement de la cadence parfaite employée dans ce sens est plus complètement développée dans l'épisode de l'entretien avec M. de Charlus à la fin du *Côté de Guermantes*. La scène entière et particulièrement le langage de Charlus sont décrits à grand renfort de termes musicaux. Après une longue tirade dans laquelle le baron donne l'impression d'être un personnage opératique¹⁰⁸¹, il prétend avec insistance que l'entretien doit se terminer par un accord tonique : « [...] puisque nous devons nous quitter pour toujours, que nous le fassions comme en musique, sur un accord parfait¹⁰⁸². » Quelques moments plus tard, il reprend : « Je ne veux pas vous quitter sur ces mots. Pas de dissonance ; avant le silence éternel, de l'accord de dominante¹⁰⁸³ ! » C'est en fait Charlus qui empêche l'avènement d'une véritable cadence parfaite et qui prolonge ainsi le dialogue, parce que c'est lui qui est incapable de contrôler son désir. La métaphore musicale, renvoyant à la fonction tonale de l'accord, joue un rôle catalyseur dans cette avant-dernière scène du *Côté de Guermantes*, qui annonce les deux caractéristiques du personnage de Charlus, le talent musical et l'inversion sexuelle.

Quant à la conception de l'harmonie comme couleur, nous avons vu dans le chapitre 4 sa formation au cours de la genèse du septuor. Pour la résumer brièvement, cette idée germe dans le Carnet 3 : « Grâce à l'harmonie de Franck, de Wagner, de Chopin, à la couleur de Ver Meer, de Rembrandt, de Delacroix, nous allons vraiment dans les cieux les plus ignorés

¹⁰⁸¹ « Il sourit avec dédain, fit monter sa voix jusqu'aux plus extrêmes registres, et là, attaquant avec douceur la note la plus aiguë et la plus insolente : "Oh ! Monsieur", dit-il en revenant avec une extrême lenteur à une intonation naturelle, et comme s'enchantant, au passage, des bizarreries de cette gamme descendante » (CG, II, p. 844-845) ; « [...] dit-il, en passant brusquement et pour un instant de la colère hautaine à une douceur tellement empreinte de tristesse que je croyais qu'il allait se mettre à pleurer » (CG, II, p. 845) ; « [...] s'écria-t-il avec fureur en se redressant violemment sur la chaise longue où il était resté jusque-là immobile, cependant que, tandis que se crispaient les blêmes serpents écumeux de sa face, sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée. (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. M. de Charlus hurlait.) » (CG, II, p. 846) ; « Alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux scherzo aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau », (CG, II, p. 848).

¹⁰⁸² CG, II, p. 851.

¹⁰⁸³ L'erreur de Proust ou de Charlus : « dominante » doit être « tonique ». CG, II, p. 852.

volant d'étoiles en étoiles¹⁰⁸⁴. » Dans l'esquisse du Cahier 57 écrite en 1914, la « monotonie » de l'harmonie sert de preuve de l'individualité stylistique d'un compositeur. En 1915, le romancier souligne dans le Cahier 73 la diversité des couleurs pour relever la richesse acoustique de la nouvelle œuvre de Vinteuil. La couleur y cesse de signifier uniquement l'harmonie et celle-ci fait partie de l'atmosphère générale de l'œuvre, qui comprend d'autres éléments tels que le timbre et l'instrumentation. Dans le manuscrit de mise au net, la métaphore de la couleur est utilisée pour expliquer la différence entre la sonate et le septuor. Elle parvient à désigner la sonorité originale et propre à l'œuvre, et par conséquent, l'aspect moderne du septuor. Notons pour conclure que le concept de couleur comme synthèse de l'harmonie et du timbre se retrouve ailleurs dans la *Recherche* : « À l'oreille d'un musicien deux motifs, matériellement composés de plusieurs des mêmes notes, peuvent ne présenter aucune ressemblance, s'ils diffèrent par la couleur de l'harmonie et de l'orchestration¹⁰⁸⁵. »

Si la conception proustienne de la mélodie montrait une résistance à la modernité, celle de l'harmonie est orientée vers la tendance de l'époque. En ce qui concerne l'harmonie conçue comme fonction, la métaphore de Proust évoque l'élargissement wagnérien de l'harmonie fonctionnelle. Quant à l'harmonie comme couleur, la pensée musicale du romancier rejoint l'innovation debussyste de la sonorité, dans laquelle l'harmonie et le timbre se confondent dans une profonde unité.

6.2.2. Thème, motif et phrase

Dans cette section, nous étudierons le sens et l'usage des termes qui désignent les composants de base d'une construction musicale. Les musicologues du temps de Proust s'efforçaient à donner à ces termes un sens bien défini et distinct de l'usage quotidien. Dans son monumental *Musiklexikon*, dont la quatrième édition fut traduite en français en 1900, Hugo Riemann définit le thème comme « une pensée musicale qui ne forme pas un tout absolument parfait, mais qui est suffisamment développée pour revêtir une physionomie

¹⁰⁸⁴ Carnet 3, f° 6r° (*Carnets*, p. 258). On ne lit que le nom de Wagner dans *La Prisonnière* : « Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer » (*P*, III, p. 665).

¹⁰⁸⁵ *JFF*, II, p. 22.

caractéristique », et le motif comme « le plus petit fragment caractéristique d'une œuvre d'art¹⁰⁸⁶ ». On peut compléter ces définitions « morphologiques » par les définitions « fonctionnelles » de Marie Bobillier (*Dictionnaire pratique et historique de la musique*, 1926) : le thème y signifie « mélodie ou fragment de mélodie servant de sujet à une composition », alors que le motif est « phrase ou fragment de phrase musicale sur lequel le compositeur établit les développements de son œuvre¹⁰⁸⁷ ». Cependant, la notion de phrase musicale semble moins scientifiquement établie à l'époque. Riemann lui-même, grand théoricien de la phraséologie musicale, fait se référer simplement au « phrasé », auquel il donne une définition circulaire : « délimitation des phrases¹⁰⁸⁸ ». Cela montre que sa réflexion sur la notion de phrase n'est pas encore menée à terme. D'Indy et Bobillier tentent de définir la phrase par la présence d'un repos complet précédé d'une cadence, révélant ainsi l'origine littéraire du terme¹⁰⁸⁹. Délimitée seulement par sa fin, elle finit pourtant par désigner diverses entités hétérogènes : ce sera aussi le cas dans le roman proustien.

Proust n'emploie évidemment pas ces termes avec une rigueur scientifique. Ils lui sont parfois même interchangeables : cela ne signifie nullement qu'il les emploie au hasard ou sans connaître leur signification dans le discours musical contemporain, mais que leur sens est entièrement dépendant du contexte. Notre objectif est d'éclairer le sens de ces trois termes dans la *Recherche*, tout en tenant compte qu'il n'y a entre eux qu'une différence relative. Nous comparerons d'abord le thème et le motif, à propos desquels Proust montre une conception proche de celle des musicologues de son temps. Puis, nous examinerons le concept de phrase musicale dont l'écrivain développe un usage plus personnel, surtout par le biais de la locution « petite phrase ».

Le thème et le motif

C'est au cours de l'exécution de la sonate chez Mme de Saint-Euverte que le mot « thème » commence à être utilisé comme terme musical. Il y apparaît trois fois pour désigner une trouvaille du compositeur, qui a un sens et qui fait partie de la forme de l'œuvre.

¹⁰⁸⁶ Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, traduction de Georges Humbert, Paris, Perrin, 1900, p. 536-537 et p. 822.

¹⁰⁸⁷ Michel Brenet (pseudonyme de Marie Bobillier), *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 273 et 438-439.

¹⁰⁸⁸ Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, p. 616. Riemann est pourtant le pionnier de la conception moderne de la phrase musicale. Sur l'évolution de sa recherche phraséologique, voir Damien Ehrhardt, « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia*, vol. 4, n° 1, 1997, p. 68-83.

¹⁰⁸⁹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. I, p. 39-40 ; Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, p. 348.

[Quelques-unes] ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé¹⁰⁹⁰ [...]

Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle¹⁰⁹¹ [...]

Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse¹⁰⁹².

Dans les volumes suivants, le thème continue à illustrer le génie du musicien¹⁰⁹³, permet d'identifier une œuvre¹⁰⁹⁴ ou sert de sujet pour la composition¹⁰⁹⁵. Ce terme jouera un rôle important dans l'explication de la démarche créatrice de Wagner dans *La Prisonnière*¹⁰⁹⁶. Au contraire, sa présence est minimisée dans l'épisode du septuor. Il apparaît une seule fois pour désigner anaphoriquement une phrase¹⁰⁹⁷.

Dans « Un amour de Swann », le mot « motif » est également employé trois fois pour décrire la sonate de Vinteuil. Au premier regard, ce terme semble désigner un élément plus petit que le thème. Toutefois, la véritable différence entre les deux, qui constitue l'originalité de Proust, réside moins dans leur taille que dans leur mode de représentation. Le thème est considéré comme une trouvaille, c'est-à-dire quelque chose qui existe préalablement et que l'on trouve par hasard dans un endroit ; le motif est présenté comme quelque chose capable de se mouvoir dans un espace imaginaire.

¹⁰⁹⁰ CS, I, p. 344.

¹⁰⁹¹ CS, I, p. 344.

¹⁰⁹² CS, I, p. 345.

¹⁰⁹³ « Comme ces thèmes expressifs inventés par des musiciens de génie et qui peignent splendidement le scintillement de la flamme » (*JFF*, II, p. 44).

¹⁰⁹⁴ « On nous jouait l'autre jour de lui une chose, très belle d'ailleurs, un peu froide, où il y a un thème russe » (*CG*, II, p. 811).

¹⁰⁹⁵ « Dehors, des thèmes populaires finement écrits pour des instruments variés, depuis la corne du raccommodeur de porcelaine, ou la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier qui paraissait dans un beau jour être un pâtre de Sicile, orchestraient légèrement l'air matinal, en une "Ouverture pour un jour de fête" » (*P*, III, p. 623).

¹⁰⁹⁶ « L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac » (*P*, III, p. 666).

¹⁰⁹⁷ « Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie » (*P*, III, p. 764).

Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître¹⁰⁹⁸ [...]

Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre¹⁰⁹⁹ [...]

De sorte que, quand la phrase se fut enfin dé faite, flottant en lambeaux dans les motifs suivants qui déjà avaient pris sa place¹¹⁰⁰ [...]

La mobilité du motif est de plus en plus soulignée au fil des volumes. La scène du restaurant à Rivebelle en offre l'exemple le plus spectaculaire : le héros finit par croire qu'il peut « suivre le motif dans le monde singulier qu'il construisait dans l'invisible, en lignes tour à tour pleines de langueur et de vivacité¹¹⁰¹. »

Outre la mobilité, un aspect important du motif est développé dans *La Prisonnière* : les motifs peuvent se combiner pour former une unité plus grande.

Et de même, comme les motifs commençaient à s'entrecroiser dès cette heure matinale, une marchande des quatre-saisons, poussant sa voiturette, usait pour sa litanie de la division grégorienne¹¹⁰² [...]

Puis peu à peu devinrent distincts les motifs entrecroisés auxquels de nouveaux s'ajoutaient¹¹⁰³.

Même en celle-ci, je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine¹¹⁰⁴ [...]

¹⁰⁹⁸ CS, I, p. 206.

¹⁰⁹⁹ CS, I, p. 343.

¹¹⁰⁰ CS, I, p. 347.

¹¹⁰¹ JFF, II, p. 169.

¹¹⁰² P, III, p. 625.

¹¹⁰³ P, III, p. 643.

¹¹⁰⁴ P, III, p. 664. Cet exemple n'est pas une description de la musique, mais une allusion à la technique wagnérienne. Il s'agit des quatre premières mesures du premier acte de *Tristan et Isolde*, qu'Albert Lavignac, entre autres, analyse comme une combinaison du motif de l'aveu (la-fa-mi-ré dièse) et du motif du désir (sol dièse-la-la dièse-si). Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1903[1897], p. 310. Nattiez a prouvé que Proust avait lu cet ouvrage. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, p. 46-50.



aveu : « motif voluptueux » désir : « motif anxieux »

L'« entrecroisement » des motifs est une idée wagnérienne. Il renvoie à la fonction structurale du leitmotiv, commentée dans l'épisode de la comparaison entre Vinteuil et Wagner¹¹⁰⁵. Ayant la force génératrice d'une forme musicale, le mouvement dynamique du motif fait dans ce texte un clair contraste avec la présence plutôt statique du thème¹¹⁰⁶. Les deux apparitions du mot « leitmotiv » dans *Albertine disparue* concernent tous les deux l'entrecroisement des motifs qui forment une structure supérieure¹¹⁰⁷. Dans la *Recherche*, le leitmotiv est moins le signal d'un élément dramatique que l'unité génératrice d'une forme musicale libre et nouvelle. La modernité de la pensée proustienne est avant tout appréciée par les compositeurs. En discutant sur « la force structurelle des leitmotifs », Pierre Boulez estime la perspicacité de Proust qui « a fort bien exprimé ce rôle du leitmotiv », qui consiste à « informe[r] le contenu musical sur sa propre progression¹¹⁰⁸ ». André Boucourechliev introduit une allusion subreptice à Proust dans sa propre explication du leitmotiv, en le caractérisant avec deux adjectifs tirés de *La Prisonnière* : « apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes¹¹⁰⁹ ».

Contrairement au thème, le motif est doté d'une grande importance dans le septuor. L'élément qui contribue le plus à l'unité de cette œuvre s'appelle non pas le « thème » des cloches, mais le « motif » des cloches. Le finale est construit par l'entrecroisement de deux

¹¹⁰⁵ Il faut distinguer la fonction dramatique et la fonction structurale du leitmotiv : c'est un symbole d'un élément du drame et un composant de la syntaxe musicale libre. Par la combinaison des deux fonctions, les leitmotifs établissent au sein du drame wagnérien un système d'allusion. Carl Dahlhaus, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, p. 23-26. Dans la genèse de la *Recherche*, Proust privilégie la fonction structurale au détriment de la fonction dramatique, sans doute pour se démarquer de la conception wagnérienne de l'art total. Sur la transformation de la conception du leitmotiv chez Proust, voir Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 148-152.

¹¹⁰⁶ « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie » (*P*, III, p. 665).

¹¹⁰⁷ « Il y a des moments de la vie où une sorte de beauté naît de la multiplicité des ennuis qui nous assaillent, entrecroisés comme des leitmotifs wagnériens, de la notion aussi, émergente alors, que les événements ne sont pas situés dans l'ensemble des reflets peints dans le pauvre petit miroir que porte devant elle l'intelligence et qu'elle appelle l'avenir, qu'ils sont en dehors et surgissent aussi brusquement que quelqu'un qui vient constater un flagrant délit » (*AD*, IV, p. 27) ; « Mais ce leitmotiv-là, de même que celui de la colère contre Bloch, s'éteignent pour ne plus laisser place qu'à celui du départ d'Albertine. Or celui-là reprenait, mais sur un mode presque joyeux depuis que Saint-Loup était parti » (*AD*, IV, p. 28). Ce sont les deux seules apparitions du terme « leitmotiv » dans la *Recherche*.

¹¹⁰⁸ Pierre Boulez, « Chemins vers Parsifal », *Regards sur autrui. Points de repère II*, p. 112-114.

¹¹⁰⁹ André Boucourechliev, *Le Langage musical*, p. 43. Le compositeur fait allusion à cette phrase de Proust : « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes *insistants et fugaces* qui visitent un acte » (*P*, III, p. 665 [Nous soulignons]).

motifs contrastés, décrit comme une lutte¹¹¹⁰. On peut opposer la construction thématique de la sonate, qui hérite de la traduction classique, à la construction motivique du septuor, qui s'inspire de l'innovation wagnérienne.

La phrase musicale chez Proust

Le thème et le motif sont chez Proust des éléments bien contrastés : ils se distinguent par leur longueur, la façon d'être présentés et le style de l'œuvre dans laquelle ils prennent une place centrale. Quant à la phrase, le problème se complique. Proust ne reprend pas la définition « prosodique » proposée par les musicologues : le repos après une phrase n'est jamais évoqué dans la *Recherche*. La phrase musicale chez Proust ne se définit pas par une analogie avec la phrase littéraire (l'inverse étant possible). Comme unité musicale, le statut de la phrase semble instable ; elle est utilisée tantôt comme équivalent d'un thème, tantôt comme motif¹¹¹¹. Il est donc difficile de lui donner une définition claire et distincte dans le roman proustien. Nous nous contenterons de cerner quelques caractéristiques de l'emploi de ce terme par l'écrivain.

Cette tentative peut partir d'une observation grammaticale. Dans la description musicale, les termes « thème » et « motif » sont rarement employés avec un article indéfini. Au contraire, chez Proust, la formule « une phrase » est courante. Ensuite, le thème et le motif, bien présents dans le concert chez Mme de Saint-Euverte, n'apparaissent guère lors de la première audition de la sonate, où il est question de découvrir une phrase¹¹¹². On peut supposer que ce qui est entendu comme une phrase à la première écoute sera identifié plus tard comme un thème ou un motif. Cette distinction est valide aussi dans l'épisode du septuor : le thème et le motif présupposent une connaissance de l'œuvre, mais une phrase « apparaît » tout simplement. Autrement dit, ce que l'auditeur ne connaît pas lui est d'abord présenté comme une phrase. La « petite phrase » est un thème de la sonate qui circule dans tous les mouvements : pour Swann qui l'écoute pour la première fois, ce n'est qu'une phrase. En conclusion, le thème et le motif sont des unités de forme, alors que la phrase est une unité de perception.

¹¹¹⁰ « Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. [...] Enfin le motif joyeux resta triomphant » (*P*, III, p. 764-765).

¹¹¹¹ « La phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple » (*CS*, I, p. 344) ; « Je fus caressé au passage par une tendre *phrase* familiale et domestique du septuor » (*P*, III, p. 757) ; « *motif* caressant et intime de Vinteuil » (*P*, III, p. 809 [Nous soulignons]).

¹¹¹² L'expression « les motifs » apparaît une fois pour marquer l'illisibilité des motifs pour Swann. *CS*, I, p. 206.

De la distinction entre ces deux types d'unité, nous pouvons tirer la deuxième caractéristique de la phrase musicale. À l'écoute, en tant qu'unité de perception, la phrase est inséparable de ses circonstances harmonique et rythmique. Au début de la première audition de la sonate, Swann ne sait pas si ce qu'il entend est une phrase ou une harmonie¹¹¹³. Même identifiée, la petite phrase continue à être présentée avec la partie accompagnante qui lui sert d'arrière-plan. Elle apparaît comme « s'élevant [...] au-dessus des ondes sonores¹¹¹⁴ », « protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore¹¹¹⁵ » et citée dans le septuor comme « enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces¹¹¹⁶ » ; enfin, « dans le velouté d'une lumière interposée », la petite phrase « pass[e] à plis simples et immortels¹¹¹⁷ ». Onde, rideau, enveloppe, velouté, pli : le thème et le motif sont des unités qui s'établissent par une abstraction de ces éléments. En revanche, ceux-ci sont indispensables pour l'appréciation d'une phrase.

Joué dans *Jean Santeuil*, le premier mouvement de la *Sonate pour violon et piano en ré mineur* de Saint-Saëns est une illustration remarquable de cette conception de la phrase musicale proustienne, s'il n'est pas un modèle pour la petite phrase de Vinteuil. Dans l'exposition du deuxième thème, la mélodie dérive de la progression harmonique, alors que sa puissance expressive est générée par le rythme des arpèges rapides en groupe de six doubles croches – ou des « plis simples ».



La phrase chez Proust n'est donc pas un simple morceau de mélodie mais un ensemble d'éléments qui produisent une impression. Ce n'est pas seulement le cas de la petite phrase. Une « phrase » de Schumann dans « Intermezzo » du *Carnaval de Vienne*, op. 26, commentée dans le Carnet 4, montre la même structure que celle de Saint-Saëns – la mélodie apparaissant au-dessus des rapides et virulents arpèges en six doubles croches¹¹¹⁸.

¹¹¹³ CS, I, p. 205.

¹¹¹⁴ CS, I, p. 207.

¹¹¹⁵ CS, I, p. 260.

¹¹¹⁶ P, III, p. 753-754.

¹¹¹⁷ CS, I, p. 215.

¹¹¹⁸ Cet « Intermezzo » a une importance dans la pensée musicale de Proust. En 1907, il souhaite l'entendre à la



Le commentaire de Proust fait remarquer l'indispensabilité de l'accompagnement pour l'effet de la phrase : « C'était comme dans le matin cette épaisseur mouvante de petites notes en accompagnement derrière lesquelles tant de soirs je vis passer et repasser une phrase dont je n'ai jamais pu apercevoir le visage, mais si caressante si différente de tout ce que j'ai jamais connu ni désiré¹¹¹⁹ ». Cette réflexion sur Schumann servira de base pour le propos sur Wagner dans *La Prisonnière*¹¹²⁰.

Les circonstances rythmiques et harmoniques de la phrase occupent une place essentielle dans le septuor. Le début du finale est caractérisé par diverses façons de varier une phrase : « À plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie¹¹²¹ ». La valeur esthétique de ce passage réside dans la différence produite par la variation et non pas dans l'allure de cohérence donnée par la répétition. La phrase est l'unité de perception qui permet à l'auditeur de reconnaître « le monde des différences¹¹²² ».

La troisième caractéristique de la phrase musicale dans la *Recherche* est qu'elle a tendance à donner une impression d'autonomie. Cette impression est en relation étroite avec la fragmentation de l'œuvre : elle favorise l'écoute fragmentée pour l'auditeur de la

soirée musicale qu'il donne au Ritz (*Corr. VII*, p. 212). Le morceau est sur le programme du concert à Balbec, esquissé dans le Cahier 64 (voir le chapitre 3, « 3.2.2. Cahiers 49 et 64 »). Ajoutons que cette forme musicale est très présente dans les œuvres pour piano de Schumann : le même type d'arpèges en six notes se trouve notamment dans le finale de la *Sonate pour piano n° 3*, op. 14, *Kreisleriana*, op. 16, n° 1, *Novelette*, op. 21, n° 8, *Romance*, op. 28, n° 1 et le premier mouvement du *Concerto pour piano et orchestre*, op. 54. Le finale de la *Première sonate pour violon et piano* de Gabriel Fauré, que Proust appelle « schumannesque », a le même rythme composé par les arpèges en six notes. *SG*, III, p. 343-344.

¹¹¹⁹ Carnet 4, f° 5r° (*Carnets*, p. 345).

¹¹²⁰ Joowon Kim, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », p. 144-146.

¹¹²¹ *P*, III, p. 763.

¹¹²² *P*, III, p. 781.

sonate¹¹²³ et la composition par fragments pour l'auteur du septuor. Dans le cas de la petite phrase de la sonate, l'impression d'autonomie est liée à deux illusions qu'elle provoque chez Swann : celle d'un contenu sémantique défini et celle d'une durée infiniment prolongée. Nous reviendrons sur ces points plus loin en abordant la question du temps musical.

Au niveau de la description, cette autonomie est exprimée par deux moyens. D'une part, l'écrivain introduit une sensation de distance entre l'auditeur et la phrase. La petite phrase apparaît « tout au loin¹¹²⁴ », « lointaine¹¹²⁵ », puis « approche¹¹²⁶ », passe « si proche et pourtant à l'infini¹¹²⁷ » ou « s'éloign[e], [...] laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire¹¹²⁸ ». Dans le septuor, le héros pense qu'une phrase « rest[e] si lointaine encore » qu'il « la reconn[âit] à peine », alors que d'autres phrases « s'éloign[ent], sauf une¹¹²⁹ ». Cette distance n'est pas seulement un effet acoustique ni ce qui est interne à l'espace métaphorique de la musique, comme nous l'avons vu pour le thème et le motif. Autrement dit, elle n'est ni dans l'espace physique ni dans la musique elle-même, mais entre l'auditeur et la phrase musicale. D'autre part, la phrase est décrite comme susceptible d'être « défaite » au cours de la musique. La sonate de Vinteuil se termine par la décomposition de la petite phrase, qui est une manière paradoxale de la varier : « La phrase se fut enfin défaite, flottant en lambeaux dans les motifs suivants qui déjà avaient pris la place¹¹³⁰ ». Ce dénouement est deux fois réévoqué dans la *Recherche*, comme si c'était un des moments décisifs de l'œuvre¹¹³¹. Ainsi, une phrase musicale a son propre « devenir¹¹³² », rendant possible le nouveau mode d'écoute pratiqué par le héros, qui consiste à impliquer la vie de l'auditeur à la musique entendue.

¹¹²³ L'épithète « petite » de la petite phrase contribue à souligner l'écoute fragmentée pratiquée par Swann. Par exemple, la formule « petite phrase » est répétée, sans être remplacée par un pronom, dans chacune des quatre phrases expliquant le mécanisme de fétichisation de la phrase par Swann. *CS*, I, p. 233.

¹¹²⁴ *CS*, I, p. 215.

¹¹²⁵ *CS*, I, p. 260.

¹¹²⁶ *CS*, I, p. 208.

¹¹²⁷ *CS*, I, p. 215.

¹¹²⁸ *CS*, I, p. 208-209.

¹¹²⁹ *P*, III, p. 764.

¹¹³⁰ *CS*, I, p. 347.

¹¹³¹ « Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début » (*P*, III, p. 764) ; « Quand la petite phrase, avant de disparaître tout à fait, se défit en ses divers éléments où elle flotta encore un instant éparpillée, ce ne fut pas pour moi, comme pour Swann, une messagère d'Albertine qui disparaissait » (*AD*, IV, p. 140).

¹¹³² « J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au "devenir" d'une phrase qui se faisait durant la sonate comme cet amour s'était fait durant ma vie » (*AD*, IV, p. 140). Voir le chapitre précédent (« 5.3.3. Nouveau modèle d'écoute dans *La Prisonnière* »).

6.3. Forme et temps

À partir de ces réflexions sur les éléments de la musique, nous aborderons, dans la dernière section du présent chapitre, la conception et la représentation de l'œuvre musicale dans son ensemble. Cette étude doit commencer naturellement par la notion de la forme. Celle-ci n'est pourtant pas l'objet ultime de la présente section, puisque le roman de Proust décrit l'expérience musicale de l'auditeur au lieu de l'œuvre musicale elle-même. En écoutant de la musique, on n'entend pas directement la forme, mais son déroulement dans le temps. Pour l'auditeur, la forme de l'œuvre est forcément une reconstruction après coup de l'objet temporel qu'il a entendu. En même temps, la forme est pour le compositeur l'outil essentiel pour organiser et styliser le temps. Si le temps est la matière principale pour la composition, l'expérience musicale est une expérience spécifique du temps, qui se détermine par la nature du temps musical. Ce dernier sera donc le deuxième objet de notre réflexion.

6.3.1. Penser la forme

Nous étudierons d'abord les formes des œuvres de Vinteuil. Malgré les complexités du texte et de sa genèse, il n'est pas impossible de tirer de la description de Proust un schéma formel doté d'une certaine cohérence. Nous ne pouvons pas cependant affirmer que ce schéma soit *la* forme de la sonate ou du septuor. Tout d'abord parce que l'écrivain ne donne pas d'informations suffisantes pour parfaitement cerner la forme d'une œuvre : on ne peut pas dire, par exemple, de combien de mouvements la sonate et le septuor sont composés. Ensuite, parce que nous pouvons tirer plusieurs schémas à partir des différentes descriptions d'un passage de musique. En conséquence, notre objectif est moins d'éclairer les formes de la sonate et du septuor que d'examiner les pensées du romancier sur la forme de la musique que l'on peut déduire des schémas formels.

Nous avons vu que le finale de la sonate est ajouté à un moment tardif de la genèse de *Du côté de chez Swann*, sur les épreuves de la scène du concert chez Mme de Saint-Euverte. En revanche, au début de la genèse, il ne s'agit que d'un mouvement de la sonate. Dans le Cahier 69, Swann a entendu « un morceau exécuté au piano et au violon », avant que le petit

pianiste ne joue « une partie de la sonate de Saint-Saëns » chez Mme Verdurin¹¹³³. Entre ces deux étapes, s'il est possible de deviner que l'œuvre devenue fictive est une sonate à au moins trois mouvements¹¹³⁴, nous ne pouvons pas déterminer si chaque passage décrivant l'audition de Swann porte sur un mouvement de la sonate ou sur une œuvre à plusieurs mouvements. L'ambiguïté subsiste jusqu'à la version définitive, de sorte que nous pouvons tirer deux schémas formels différents à partir des deux grandes scènes d'audition d'« Un amour de Swann ». Si nous envisageons uniquement la scène de « l'exécution archétypale » qui dérive du Cahier 69, nous obtiendrons un schéma classique de la forme sonate. Cependant, si nous tenons compte aussi du concert chez Mme de Saint-Euverte, largement réécrit dans les épreuves de 1913, nous arriverons à une image de la sonate cyclique.

L'origine de cette ambiguïté est dans l'interprétation des trois apparitions de la petite phrase au cours de l'exécution. Dans la scène de l'exécution archétypale, la phrase peut être considérée comme l'un des deux thèmes, et vraisemblablement le deuxième thème (c'est aussi le cas de la sonate de Saint-Saëns), d'un mouvement en forme sonate. Sa première apparition dans l'*exposition* est clairement marquée par un changement d'atmosphère de la musique. Il est possible d'interpréter ce changement comme le contraste entre les deux thèmes, amplifié par la modulation habituelle de la forme sonate (tonique-dominante). Pourtant, la phrase passe sans être reconnue par Swann. Mais lorsque l'*exposition* est répétée, il arrive à reconnaître la petite phrase, grâce à « une transcription sommaire et provisoire¹¹³⁵ » que sa mémoire a préparée pour lui. Ensuite, la petite phrase joue un rôle prépondérant dans le *développement*, où elle dirige l'auditeur tantôt « vers un bonheur noble », tantôt « vers des perspectives inconnues¹¹³⁶ ». Puis, elle disparaît et ne réapparaît qu'après quelque temps. Cette partie semble représenter la *réexposition*. L'effet de la troisième apparition de la phrase est cependant diminué, sans doute à cause de l'absence de la modulation qui caractérisait l'*exposition*. Le tout constitue un exemple typique de la forme sonate classique et peut être récapitulé dans le tableau ci-dessous.

¹¹³³ CS, I, *esquisse LXXIV*, p. 910-911.

¹¹³⁴ Dans la version définitive, M. Verdurin propose de faire jouer l'*andante* de la sonate. (CS, I, p. 203) Dans la dactylographie, on lit « scherzo » à la place. NAF 16734, f° 24r^o. Le passage en question manque dans le Cahier 15.

¹¹³⁵ CS, I, p. 206.

¹¹³⁶ CS, I, p. 207.

Exposition (1 ^e fois)	Thème 1 (T)	« D’abord, il n’avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés pas les instruments. Et ç’avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d’un coup chercher à s’élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. » (p. 205)
	Thème 2 (D)	« Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d’un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l’harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l’âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l’air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. » (p. 205-206)
Exposition (2 ^e fois)		« Cette fois il avait distingué nettement une phrase s’élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n’avait jamais eu l’idée avant de l’entendre, dont il sentait que rien autre qu’elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu. » (p. 206)
Développement		« D’un rythme lent elle le dirigeait ici d’abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d’un coup, au point où elle était arrivée et d’où il se préparait à la suivre, après une pause d’un instant, brusquement elle changeait de direction et d’un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l’entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. » (p. 207)
Réexposition	Thème 1 (T)	« Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. » (p. 207)
	Thème 2 (T)	« Et elle reparut en effet mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. » (p. 207)

Cependant, ce schéma n’est valide que si l’on considère exclusivement l’exécution archétypale. Lors du concert chez Mme de Saint-Euverte, la troisième apparition de la petite phrase se trouve « à la fin du dernier mouvement, après tout un long morceau que le pianiste de Mme de Verdurin sautait toujours¹¹³⁷ ». La petite phrase paraît dans ce passage comme un thème cyclique qui circule dans les différents mouvements de la sonate. La forme cyclique, illustrée par excellence par la sonate de Franck, est donc le deuxième schème que l’on peut tirer de la description proustienne de la sonate de Vinteuil. Vincent d’Indy, chef de l’école

¹¹³⁷ CS, I, p. 345.

franckiste qui faisait autorité sur ce sujet à l'époque¹¹³⁸, définit ainsi la forme cyclique.

Le qualitatif *cyclique* est applicable en premier lieu aux *motifs* et aux *thèmes* qui, tout en se modifiant notablement au cours d'une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissables dans chacune de celle-ci, indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre. [...] Enfin, une *forme* musicale (Sonate, Quatuor, Symphonie, etc.) sera dite pareillement *cyclique* si elle contient des motifs ou des thèmes ayant un tel caractère et une telle fonction¹¹³⁹.

Lors du concert chez Mme de Saint-Euverte, le caractère cyclique de la sonate de Vinteuil est renforcé par les trois faits suivants. D'abord, l'œuvre est parsemée de fragments composant la petite phrase : « Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse¹¹⁴⁰. » Ensuite, si la première apparition de la petite phrase était brusque, sa dernière apparition est annoncée plus avant : « Déjà la petite phrase évoquée agitant comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste¹¹⁴¹. » Finalement, la dernière apparition est présentée non pas comme une répétition insipide d'un des thèmes, mais comme un adieu pathétique à l'auditeur : « 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 : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter¹¹⁴². » Interprétée dans le cadre de la forme cyclique, la dernière apparition de la petite phrase s'impose comme une véritable conclusion de l'œuvre.

Après ce modelage de l'œuvre, qui est susceptible d'être interprété comme la forme sonate classique ou la forme cyclique, Proust abordera une tout autre conception de la forme musicale dans l'épisode du septuor. Or, ce dernier est précédé d'une réflexion théorique. Lorsque le héros joue la sonate de Vinteuil, il finit par méditer sur l'unité de l'œuvre wagnérienne. C'est une unité « ultérieure, non factice », puis « vitale et non logique », qui survient au dernier moment de la création, grâce à une dernière touche accordée par une

¹¹³⁸ Sur la présence de Franck et d'Indy dans le roman proustien, voir Cécile Leblanc. « Proust et la "bande à Franck" : présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle », in Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert (dir.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 215-217.

¹¹³⁹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale, deuxième livre – première partie*, p. 375-376.

¹¹⁴⁰ CS, I, p. 345.

¹¹⁴¹ CS, I, p. 346.

¹¹⁴² CS, I, p. 346.

« illumination rétrospective¹¹⁴³ ». Le narrateur de la *Recherche* explique ainsi la construction du troisième acte de *Tristan et Isolde*.

Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Yseult, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié, d'un pâtre. Et sans doute, autant la progression de l'orchestre à l'approche de la nef, quand il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation, autant sans doute Wagner lui-même a eu de joie quand il découvrit dans sa mémoire l'air du pâtre, l'agrégea à son œuvre, lui donna toute sa signification¹¹⁴⁴.

Non préméditée, l'unité ultérieure n'offre pourtant pas un modèle pour l'œuvre à écrire, puisqu'elle ne vient qu'à la fin du processus créateur. D'ailleurs, la méditation sur l'unité wagnérienne est encadrée de deux réserves : d'un côté, le narrateur parle de « ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle¹¹⁴⁵ » ; de l'autre côté, il constate qu'il est « troublé par cette habileté vulcanienne¹¹⁴⁶ » qui déforme le sentiment de l'artiste. Quelle est donc la valeur de l'unité ultérieure ? Est-elle un produit de l'inspiration qui donne à l'œuvre la vitalité et la signification, ou un dispositif technique qui sert à dissimuler l'incomplétude foncière de l'œuvre ?

Il y a deux façons d'interpréter cette ambiguïté. Antoine Compagnon pense que le romancier envisage une synthèse de deux attitudes opposées quant à l'unité wagnérienne : « Proust prend le parti d'une unité préméditée, mais qui soit pourtant aussi vitale, réelle et organique que l'unité rétrospective, projetée après coup sur l'œuvre faite par Balzac et Wagner¹¹⁴⁷. » Pierre Boulez, lui-même grand musicien, prête attention moins à l'illumination rétrospective qu'à l'ensemble du processus créateur, qui se caractérise par une « prolifération des idées » et rend possible l'avènement de l'unité ultérieure : « Ce que Proust nous donne si clairement à comprendre, en exagérant certainement – pour les besoins de sa démonstration – la part de l'improvisation et sa justification rétrospective, c'est la croissance organique des formes dans l'œuvre de Wagner¹¹⁴⁸. » Sans cette prolifération ou « agglomération¹¹⁴⁹ »,

¹¹⁴³ P, III, p. 667. Sur l'origine de cette conception de l'unité organique et sa relation avec l'esthétique de Gabriel Séailles, voir Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 916-920.

¹¹⁴⁴ P, III, p. 667.

¹¹⁴⁵ P, III, p. 666.

¹¹⁴⁶ P, III, p. 667.

¹¹⁴⁷ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 37.

¹¹⁴⁸ Pierre Boulez, « Chemins vers Parsifal », *Regards sur autrui. Points de repère II*, p. 119.

l'unité ultérieure tombera dans une autre forme de facticité et ne sauvera pas l'œuvre de son incomplétude.

Par leurs commentaires sur Wagner, Compagnon et Boulez semblent suggérer le processus proustien de la création. Nous tenterons de montrer que ce processus est d'abord illustré par le schéma formel du septuor de Vinteuil.

Tout comme la sonate, le septuor, composé au moins de trois mouvements, n'est présenté que par fragments : Proust décrit le début du premier mouvement jusqu'au motif des cloches, une « tendre phrase familiale et domestique¹¹⁵⁰ » dans l'andante et, après l'entracte, le développement et la fin du finale. Néanmoins, contrairement à la sonate, il ne donne aucun indice de schéma formel préétabli. Par conséquent, nous ne pouvons pas définir la forme d'un mouvement ou de l'ensemble du septuor avec le vocabulaire de l'analyse musicale. Ce que nous pouvons essayer de faire, c'est d'éclairer le principe de développement qui forme la structure de l'œuvre.

Ce principe propre au septuor est en partie expliqué par le narrateur : « Au sein de ce septuor, des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin¹¹⁵¹ ». Il y a donc une exposition, puis une combinaison des éléments. Quelle est la différence entre l'exposition et la combinaison, et celle entre la combinaison du septuor et la simple réexposition de la forme sonate ?

Nous avons opposé plus haut les thèmes de la sonate et les motifs du septuor. Le début du septuor est caractérisé par trois motifs éphémères dont la fonction structurale est incertaine¹¹⁵². D'abord, il y a une citation de la petite phrase de la sonate, mais on ne sait pas où elle se situe. L'œuvre commence au milieu du silence, donnant l'impression d'« un univers inconnu » qui « se construi[t] progressivement ». Autrement dit, l'élément thématique n'est présenté qu'après la formation complète d'une atmosphère. Le premier changement est marqué par un « chant de sept notes », qui paraît à l'auditeur comme « une appel [...] de l'éternel matin ». Ensuite, le déroulement de l'œuvre suit des changements successifs de l'atmosphère : « L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique [...] changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. » La première phase s'achève par le motif des cloches qui, réalisant l'image du midi, « semblait matérialiser la plus épaisse joie ».

Telle est l'« exposition » du septuor. Elle dessine un itinéraire qui part de l'obscurité et

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁵⁰ *P*, III, p. 757.

¹¹⁵¹ *P*, III, p. 756.

¹¹⁵² *P*, III, p. 753-755.

qui, passant par un « appel », arrive à la joie. Cet itinéraire suit l'écoulement du temps, de l'aube jusqu'à midi. Autrement dit, le développement de la musique est subordonné à l'ordre de la nature. Le soleil se lève, le mystère de la nuit se dissipe ; l'espoir matinal se transforme en une joie brûlante du grand jour. Ce spectacle habituel qui se répète tous les beaux jours évoque le souvenir de Combray, que partagent l'auditeur et le compositeur.

La progression de l'appel à la joie sera répétée à la fin de l'œuvre. Mais auparavant, la description du finale commencera par l'avant-dernière étape où se réalise la « combinaison » des éléments différents¹¹⁵³. La musique se construit par la variation d'une phrase, par l'interaction des plusieurs phrases et finalement par leur prolifération qui forme un « ronde divine ». Cette partie du septuor illustre la technique wagnérienne expliquée dans l'épisode de la comparaison entre Wagner et Vinteuil. Les correspondances entre les deux passages peuvent être résumées par le tableau ci-dessous :

	Wagner	Vinteuil
Variation	« [...] il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation [...] » (p. 667)	« [...] une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents [...] » (p. 763)
Réalité	« D'où la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être. » (p. 665)	« [...] la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie [...] » (p. 763)
Mémoire comme source	« Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Yseult, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié, d'un pâtre. » (p. 667)	« [...] c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre [...] » (p. 763)
Éléments narratifs	« [...] le chant d'un oiseau, la sonnerie du cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau [...] » (p. 665-666)	« [...] les fées, les dryades, les divinités familières [...] » (p. 763)
Couleur personnelle	« Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer. » (p. 665)	« [...] baignée dans le brouillard violet qui s'élevait surtout dans la dernière période de l'œuvre de Vinteuil, si bien que, même quand il introduisait quelque part une danse, elle restait captive dans une opale [...] » (p. 764)

¹¹⁵³ P, III, p. 763-764.

Combinaison des éléments	« Wagner met une réalité différente, et chaque fois que paraît un écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrecroc de lignes joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité sonore. » (p. 665)	« [...] hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives [...] » (p. 764)
--------------------------	--	--

La partie wagnérienne n'est pas la conclusion du septuor. Notre hypothèse est que cette conception wagnérienne de la forme finit par être dépassée. La « ronde divine » est suivie d'une phrase qui se répète plusieurs fois mais qui reste mystérieuse¹¹⁵⁴. À partir de ce moment, l'itinéraire obscurité-appel-joie du début est réexposé d'une manière radicalement différente. Le « mystérieux appel du début » est menacé par « une phrase d'un caractère douloureux », avec laquelle il entre en lutte : le héros prête attention « à leur combat immatériel et dynamique et en sui[t] avec passion les péripéties sonores¹¹⁵⁵ ». Lorsqu'enfin le motif d'appel remporte la victoire, il se transforme en un motif de joie : « Ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis¹¹⁵⁶. » Le tout devient un drame de l'« appel », qui surmonte les reprises « névralgiques » de la phrase douloureuse et qui parvient à la joie triomphale.

Dans ce dénouement du septuor, le motif d'appel ne cède plus sa place à la joie qui vient et se dissipe avec le temps, mais par le combat et la transformation, il se fait lui-même manifestation de la joie. De là naît la différence entre les deux joies : celle du motif des cloches, qui vient du souvenir de Combray et celle de l'apothéose de l'appel vers l'inconnu ou « joie supraterrrestre ». La transition de l'appel à la joie suit, cette fois, l'ordre de la liberté.

La structure fondamentale du septuor est l'opposition entre l'ordre de la nature au début et celui de la liberté à la fin. La nécessité dans la nature est dépassée et transformée en une affirmation de la liberté humaine. À ce moment-là, comment ne pas penser à Beethoven ? Après la prolifération des phrases, la lutte beethovénienne et la victoire de la liberté viennent remplacer la dernière mise au point accordée par « l'illumination rétrospective » qui

¹¹⁵⁴ « Puis elles 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 n'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer » (*P*, III, p. 764). La source de ce passage est le Carnet 4, f° 5r° (*Carnets*, p. 345).

¹¹⁵⁵ *P*, III, p. 764.

¹¹⁵⁶ *P*, III, p. 764-765.

caractérisait l'œuvre de Wagner. Si les « éléments différents » – inspirés de Debussy ou de Stravinski – exposés au début sont combinés par une conception wagnérienne, celle-ci est surmontée par une idée beethovénienne qui perpétue « l'appel », un appel à la création artistique. Telle est « l'unité préméditée » du septuor de Vinteuil, dont les détails de la forme restent néanmoins inconnus.

6.3.2. Écrire le temps

« Décrire les hommes dans le Temps¹¹⁵⁷ » – la dernière phrase de la *Recherche* trouve son écho dans la description de l'art du son. La musique, « un merveilleux laboratoire du temps » selon Bernard Sève¹¹⁵⁸, donne lieu chez Proust à diverses réflexions sur l'expérience de la temporalité. Les idées et les formes musicales y sont toujours déployées dans le temps. Il faut prendre cette affirmation au sens fort : dans la *Recherche*, la musique n'arrive jamais à supprimer le temps en donnant à l'auditeur une illusion de l'éternité. L'ontologie platoniste de l'œuvre ne contredit pas ce fait. Même si l'œuvre elle-même est une structure supratemporelle ou une entité atemporelle, elle ne peut que nous offrir, dans le monde proustien, une image éphémère de l'éternité¹¹⁵⁹.

Chez Proust, le temps musical ne se sépare jamais complètement du temps de la vie¹¹⁶⁰. Dans les scènes de concert, l'écoute musicale est sans cesse mêlée à l'attention portée à d'autres choses, la conscience de l'auditeur étant capable de franchir librement la frontière entre les deux. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre 5, la concentration et la distraction ne sont pas strictement distinguées dans les épisodes musicaux de la *Recherche*. La simultanéité de la perception musicale et d'un autre type de perception n'y est pas un phénomène étrange. La compréhension adéquate d'une œuvre musicale n'exige pas une

¹¹⁵⁷ *TR*, IV, p. 625.

¹¹⁵⁸ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 249.

¹¹⁵⁹ Le motif de l'appel au début du septuor, par exemple : « quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin » (*P*, III, p. 754).

¹¹⁶⁰ Notre propos sur l'inséparabilité du temps musical et du temps de la vie doit largement à Bernard Sève. « Il est sûr que l'audition attentive d'une œuvre musicale nous installe dans un temps fort et dense qui semble nous arracher au monde et nous faire pénétrer dans un temps tout autre ; mais la vérité ou le destin d'un temps tout-autre est de se renverser en un tout-autre que le temps, en une négation du temps. Telle est la dialectique ruineuse qui, pour préserver la spécificité du temps musical, en nie la temporalité. [...] Mais bien loin d'opposer ce temps musical au temps de la vie, il faut l'y réinscrire, ou plutôt accepter de l'y voir, de l'y entendre, de l'y sentir inscrit. Le temps musical est structuré, il est saturé, il fait corps avec l'œuvre, mais il se vit dans le temps de toutes nos expériences » (Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 254-255).

évaporation pure du temps : le temps de l'écoute est un temps pleinement vécu. Autrement dit, il n'y a pas de temporalité spécifiquement et exclusivement musicale chez Proust. Notre étude sur le temps musical pourra être intégrée sans difficulté dans celle sur le temps tout court.

Si le temps musical est inséparable du temps de la vie, l'audition est en principe totalement subordonnée à l'écoulement continu du temps. Christian Accaoui l'explique ainsi : « Le musicien doit composer avec la permanence de l'évanescence du présent, avec le temps comme flux continu ininterrompu, comme suite constante et régulière de maintenant¹¹⁶¹. » Dans le roman proustien, cette permanence de l'écoulement dans l'expérience musicale est exemplifiée par l'usage très fréquent de l'expression « tout d'un coup », qui est employée quatre fois dans les trois pages de l'épisode de l'exécution archétypale¹¹⁶². Un changement significatif – apparition d'un élément ou changement d'atmosphère – est toujours décrit comme ayant lieu « tout d'un coup ». Swann n'est pas prêt pour percevoir ce changement. Ce n'est pas seulement parce qu'il ignore l'œuvre. Même quand il réentend la sonate, la petite phrase est systématiquement accompagnée d'un « tout d'un coup ». Or, cette expression ne signifie pas forcément un mouvement brusque dans l'œuvre musicale. Dans les deux exemples ci-dessous, « tout d'un coup » et sa variation « tout à coup » correspondent à différents moments d'une même phrase.

Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup, après une note haute longuement tendue pendant deux mesures, il vit approcher, [...] la phrase aérienne et odorante qu'il aimait¹¹⁶³.

Mais tout à coup ce fut comme si elle était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur. C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente¹¹⁶⁴.

¹¹⁶¹ Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 46. Accaoui entend par le terme « musicien » non seulement le compositeur, mais aussi l'interprète et l'auditeur. Il précise quelques lignes plus bas : « L'auditeur, lui aussi, doit *composer* avec l'évanescence du présent, avec la permanence de l'évanescence du présent » (*ibid.*).

¹¹⁶² « Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie » (CS, I, p. 205) ; « quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable » (CS, I, p. 206) ; « Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction » (CS, I, p. 207) ; « Or, comme certains valétudinaires chez qui tout d'un coup un pays où ils sont arrivés, un régime différent, quelquefois une évolution organique, spontanée et mystérieuse, semblent amener une telle régression de leur mal » (CS, I, 207-208).

¹¹⁶³ CS, I, p. 208.

¹¹⁶⁴ CS, I, p. 339.

Dans le premier exemple, « tout d'un coup » est appliqué après la « note haute » ; dans le deuxième exemple, ce sont « des notes hautes » qui apparaissent « tout à coup ». S'il en est ainsi, ces deux expressions renvoient non pas à une propriété objective d'une partie de l'œuvre, mais à une impression subjective de l'auditeur. Quelle impression désignent-elles au juste ? Au début du septuor, la citation de la petite phrase est décrite avec trois « tout d'un coup » dans une seule phrase, donnant une idée sur le sens de cette expression¹¹⁶⁵. « Tout d'un coup » exprime là une conscience spatiale : « ainsi, tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ». Le héros s'aperçoit qu'il est déjà dans un endroit. Autrement dit, comme on s'aperçoit qu'il fait nuit ou comme on entre dans une forêt, on ne peut parfois pas dire, en écoutant de la musique, à quel moment précis le changement ou l'entrée a eu lieu, puisqu'il s'agit d'un changement continu.

Ce « tout d'un coup » exprime cette sensation d'avoir manqué le début d'un événement. Lors de l'exécution archétypale, Swann est « charmé tout d'un coup » par la petite phrase passant à son insu : au moment où il est charmé, le mouvement de la phrase est déjà commencé. L'auditeur n'est jamais capable d'être suffisamment prêt à l'apparition d'une phrase pour saisir son début d'une manière impeccable, même s'il la connaît et l'attendait. Dans ces conditions, son apparition advient toujours plus ou moins « tout d'un coup ». Cette expression est parfois utilisée pour désigner la musicalité des phénomènes non musicaux¹¹⁶⁶ : leur musicalité n'est autre que leur temporalité, qui se définit comme « l'évanescence du présent » selon le terme d'Accaoui, ou l'impossibilité de saisir un événement dans l'aspect inchoatif¹¹⁶⁷.

L'expérience de la temporalité et la compréhension de l'œuvre sont toutes les deux dominées par la permanence de l'écoulement. Bien sûr, il faut tenter de faire une synthèse, de constituer un individu, une unité ou une phrase à partir des notes qui s'écoulent avec le temps.

¹¹⁶⁵ « Comme quand, dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, après avoir tourné un chemin, on se trouve tout d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude d'arriver par là, on se dit tout d'un coup : "Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis *** ; je suis à deux minutes de chez eux" ; et leur fille en effet est là qui est venue vous dire bonjour au passage ; ainsi, tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ; et plus merveilleuse qu'une adolescence, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles » (*P*, III, p. 753-754).

¹¹⁶⁶ Voir *CS*, I, p. 63 ; *JFF*, I, p. 480-481 ; *CG*, II, p. 374 ; *P*, III, p. 901.

¹¹⁶⁷ Plus généralement, l'expression « tout d'un coup » est utilisée pour caractériser le surgissement d'un souvenir. « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que [...] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul » (*CS*, I, p. 46) ; « Dans ce grand "cache-cache" qui se joue dans la mémoire quand on veut retrouver un nom, il n'y a pas une série d'approximations graduées. On ne voit rien, puis tout d'un coup apparaît le nom exact et fort différent de ce qu'on croyait deviner » (*SG*, III, p. 51).

Une synthèse pour construire un *présent* : Sève rappelle que « la temporalité musicale se vit toujours au présent¹¹⁶⁸ ». Cependant, la synthèse est, selon Accaoui, « limitée et poreuse », et non pas « purement temporelle¹¹⁶⁹ ». C'est tout aussi vrai chez Proust : d'une part, l'apparition de la phrase est toujours envahie par un « tout d'un coup » ; d'autre part, la perception de la phrase est effectuée par une réduction qui la fait une « chose qui n'est plus de la musique pure¹¹⁷⁰. »

Quoi qu'il en soit, composer, jouer, écouter de la musique sont des activités qui instaurent une temporalité. Accaoui distingue deux aspects de la construction d'une structure temporelle dans la musique : l'« élargissement du présent » et l'« approfondissement de la temporalité¹¹⁷¹ ». La musique peut donner l'impression d'un présent étendu qui dure ou même perdure, qui couvre parfois la totalité d'une œuvre pour la transformer en une image de l'éternité ou d'un temps détemporalisé. D'autre part, elle est le lieu par excellence d'une « exploration des jeux de la différence temporelle¹¹⁷² ». Au lieu de produire un sentiment de suppression du temps, la musique, cette « stylisation du temps¹¹⁷³ », nous permet de distiller et d'intensifier toute sorte de temporalité que nous rencontrons dans la vie. De façon très schématique, on peut dire que la sonate de Vinteuil privilégie l'élargissement du présent, la description du septuor concernant davantage l'approfondissement de la temporalité.

La nécessité de construire le présent musical par une synthèse des données sensorielles est clairement expliquée dans l'épisode de l'exécution archétypale : « Les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées¹¹⁷⁴. » La succession et la simultanéité ne peuvent pas être perçues comme constituant la temporalité sans l'établissement d'un présent qui dure pour que les « sensations soient assez formées en nous ». Si ce n'est pas le cas, il n'y aura que des notes qui se dévorent. Dans cette première audition de la sonate, la réflexion sur le présent musical est organisée autour de la notion de l'instant. Ce mot, qui apparaît cinq fois dans la scène, est utilisé dans deux acceptions différentes. Il désigne deux fois un « moment précis dans le temps » (définition n° 3 selon

¹¹⁶⁸ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 301.

¹¹⁶⁹ Christian Accaoui, *Le Temps musical*, p. 50-53.

¹¹⁷⁰ CS, I, p. 206.

¹¹⁷¹ Christian Accaoui, *Le Temps musical*, p. 106-109.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁷³ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 136.

¹¹⁷⁴ CS, I, p. 206.

Larousse), un instant ponctuel qui passe immédiatement¹¹⁷⁵. Plus souvent, l'instant signifie la « durée très courte, très petit espace de temps » (définition n° 1 selon le même dictionnaire). Ce sont ces derniers cas qui attirent notre attention.

Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*.

Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores.

Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction¹¹⁷⁶ [...]

L'instant est une durée mais une durée éphémère¹¹⁷⁷. Il n'a qu'une présence furtive, d'où ce désir, « un amour inconnu » que Swann éprouve pour la petite phrase. Tout ce qui se présente à l'esprit est destiné à une disparition immédiate. Disparition si bien marquée chaque fois que la musique devient pour le personnage une suite de disparitions. Le présent musical dans l'exécution archétypale est un présent qui s'écroule constamment. Vladimir Jankélévitch a décrit cette situation de la façon suivante : « Le présent est passésisé par le milligramme de nostalgie, par le regret infinitésimal et en quelque sorte minimal qui fait de toute perception un souvenir-du-présent, un présent imperceptiblement révolu, un *présent presque passé*¹¹⁷⁸ ! »

Pour la compréhension approfondie de la musique à laquelle Swann parvient lors du concert chez Mme de Saint-Euverte, il faudra consolider et étendre le faible présent fugitif. Or, l'élargissement du présent est d'abord présenté dans cet épisode comme un enjeu de la composition. Un modèle de ce travail est donné par le prélude de Chopin, dont se délecte Mme de Cambremer. Plus haut dans ce chapitre, nous avons remarqué le retour prémédité qui procurait à la phrase musicale une allure de causalité. Notre attention se portera cette fois sur la construction de ce « col sinueux et démesuré ». Les phrases de Chopin, « qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ¹¹⁷⁹ », réussissent à retenir l'attention de l'auditeur par leur continuité exceptionnelle jusqu'à leur

¹¹⁷⁵ « Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent » (CS, I, p. 206) ; « Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement » (CS, I, p. 207).

¹¹⁷⁶ CS, I, p. 206-207.

¹¹⁷⁷ Accaoui analyse le présent musical qui « dure peu ». Christian Accaoui, *Le Temps musical*, p. 64-66.

¹¹⁷⁸ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 51-52.

¹¹⁷⁹ CS, I, p. 326.

dénouement, ressenti, grâce au champ de présence élargi, comme une conclusion nécessaire. C'est l'élargissement du présent forgé par le compositeur.

En ce qui concerne la sonate de Vinteuil jouée au même concert, l'élargissement du présent est illustré à partir de l'expérience de l'auditeur. Le mot « instant », qui apparaît également cinq fois dans cette scène, occupe une place aussi importante. L'enjeu est cette fois d'étendre ou de suspendre l'instant, de le sauver de la menace d'anéantissement immédiat, de donner une plénitude à sa présence. Le compositeur, les interprètes et l'auditeur concourent tous à ce but. Le travail du compositeur, selon le narrateur, est une activité consistant à « capter » une créature surnaturelle pour « l'amener, du monde divin où il a accès, [et] briller quelques instants au-dessus du nôtre¹¹⁸⁰ ». L'exécution de la petite phrase est décrite comme des « incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation¹¹⁸¹ ». La tâche de Swann est de vivre ces « quelques instants » le plus pleinement possible, pour que la petite phrase obtienne une présence quasi permanente.

On peut distinguer deux manières d'étendre l'instant présent dans l'épisode du concert chez Mme de Saint-Euverte. La première est d'entendre la phrase musicale comme si elle était une phrase verbale, qui a un contenu sémantique et qui peut être visualisée par l'écrit.

Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant¹¹⁸².

La présence de la petite phrase ainsi obtenue est si forte que Swann n'aperçoit sa disparition que longtemps plus tard (« Elle avait disparu¹¹⁸³ »). Pendant ces instants prolongés, la petite phrase parvient à donner l'impression d'une révélation détemporalisée, à livrer à l'auditeur une image de l'éternité. Toute la philosophie de la musique dans cette scène – ontologie platoniste de l'œuvre, théorie métaphysique de l'expression, processus de la compréhension épistémique – découle de ce présent étendu.

La deuxième manière d'étendre le présent est une attention élevée à la durée de la

¹¹⁸⁰ CS, I, p. 345.

¹¹⁸¹ CS, I, p. 342.

¹¹⁸² CS, I, p. 342.

¹¹⁸³ CS, I, p. 345.

phrase¹¹⁸⁴. Cela n'implique aucune illusion de l'éternité. Au contraire, Swann est pleinement conscient que la phrase va bientôt disparaître.

Elle reparut, mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogeait. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. 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 : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter. Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir¹¹⁸⁵.

L'instant de la révélation est amplifié mais non pas détemporalisé. Sa brièveté est assumée et même contribue à intensifier l'expérience auditive. Ainsi, l'écoute formaliste décrite dans la fin de la sonate arrive à cerner le temps musical qui ne se décompose pas dans l'écoulement ni ne se fige dans une pseudo-éternité. Autrement dit, le finale de la sonate est un véritable point de départ pour explorer les jeux de temporalité dans la musique. La dissolution de la petite phrase en est le premier exemple. Au lieu de l'apparition successive d'éléments évanescents, l'écrivain décrit un processus continu et complexe qui transforme la phrase. Toutefois, la sonate se termine aussitôt et l'exploration suspendue sera reprise dans l'épisode du septuor.

L'approfondissement de la temporalité dans le septuor a été analysé plusieurs fois au cours du présent chapitre. Nos études sur les descriptions du septuor, qui portaient sur les conditions méthodologiques, sur la représentation des éléments et sur la conception de la forme, peuvent être toutes reconsidérées du point de vue de l'expérience temporelle. Une récapitulation des divers aspects de la description du septuor servira, tout en étant un éclaircissement du concept d'approfondissement de la temporalité, de conclusion pour ce chapitre.

1) Changement continu de l'atmosphère (« 6.1.1. Métaphore spatiale et causalité imaginaire ») : Cet aspect caractérise le début du septuor. L'inclusion de l'auditeur dans l'espace musical, la métaphore météorologique et les images en mouvement continu

¹¹⁸⁴ Voir Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 311-313.

¹¹⁸⁵ CS, I, p. 346.

établissent une spatialisation de la musique qui n'exclut pas le temps. La métaphore spatiale au mouvement final ouvre un espace de polyphonie, qui est un jeu complexe de simultanéité et de différence.

2) Présence de la nuance ineffable (« 6.1.2. La musique et l'ineffable ») : Dans le septuor, l'ineffabilité est liée à la nature de la perception musicale. Cette nuance passagère, clairement ressentie mais indescriptible, confère une profondeur à l'écoulement du temps musical.

3) Régime de l'imprévisibilité (« 6.2.1. Rythme, mélodie, harmonie ») : Ce caractère moderne du septuor est assuré notamment par le rythme, qui se construit moins par la régularité et la répétition que par le regroupement et l'accent. Cette nouvelle conception du rythme, développée dans l'épisode des cris de Paris, est exprimée par les changements fréquents du rythme dans le septuor. L'imprévisibilité peut être aussi suggérée par l'harmonie de l'œuvre, qui privilège la couleur originale du compositeur¹¹⁸⁶.

4) Prolifération des éléments constitutifs (« 6.2.2. Thème, motif, phrase ») : Nous avons constaté que l'entrecroisement des motifs était l'un des principes centraux de la composition du septuor. Cette technique, magistralement illustrée par la prolifération des phrases dans le finale, intensifie l'expérience du temps musical. Sans changement de tempo et seulement par la force de la densité, la musique devient de plus en plus pressante au fur et à mesure que ses éléments prolifèrent. Le rythme de la phrase de Proust, marqué par la répétition de plus en plus pressante de « d'autres », reproduit cette exaltation de la musique de Vinteuil : « Hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaga à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives¹¹⁸⁷ ».

5) Jeu de répétition et de variation (« 6.3.1. Penser la forme ») : Le septuor entier est construit sur ces deux principes, appliqués au contraste entre l'ordre de la nature et celui de la

¹¹⁸⁶ « La couleur harmonique est alors une fonction du temps, de la mémoire vivante de l'auditeur. On peut même parler de "rythme harmonique", déterminé par la fréquence des changements d'harmonie. Le temps musical est un temps essentiellement coloré, ou plutôt un temps colorant, et ce n'est pas simple métaphore » (Bernard Sève, *L'Altération musicale*, p. 293).

¹¹⁸⁷ *P*, III, p. 764.

liberté. À l'échelle plus élémentaire, le septuor contient de nombreuses citations des autres œuvres de Vinteuil, qui sont des lieux privilégiés pour la répétition et la variation. Ce double jeu est particulièrement important pour notre propos, parce qu'il génère une temporalité signifiante. Une phrase musicale de la sonate citée dans le septuor, « la même et pourtant autre », permet au narrateur d'établir une analogie entre la musique et la vie¹¹⁸⁸. Une autre phrase du finale, qui vient après la « ronde divine » devient le symbole du mystère de l'amour à force d'être intensément répétée sans être comprise¹¹⁸⁹.

Les cinq aspects que nous venons de récapituler concourent à transformer l'œuvre de Vinteuil en un grand laboratoire du temps musical. En illustrant cette étonnante diversité de l'expérience temporelle procurée par la musique, le septuor nous permet d'établir une analogie entre le temps musical et le temps de la vie. Autrement dit, le temps sert d'intermédiaire essentiel pour l'analogie entre la musique et la vie, que nous avons analysée dans le chapitre précédent. À cet égard, le septuor est lié au projet littéraire du héros de la *Recherche*, celui de décrire les hommes dans le temps. Grâce à l'approfondissement de la temporalité exploré dans cette œuvre, la musique finit par être vécue comme la vie, dans le temps de notre vie.

¹¹⁸⁸ « À plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie » (*P*, III, p. 763).

¹¹⁸⁹ « Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, [...] 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 été jamais donné de rencontrer » (*P*, III, p. 764).

Chapitre 7. Critique et histoire

La recherche sur le contexte historique du discours musical de Proust a connu un progrès remarquable au cours du XXI^e siècle. Le rapport de l'écrivain avec la critique musicale de son temps a été étudié dans l'ouvrage de Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, où elle dégage du roman proustien « toute une géographie de la critique musicale, de celle de Swann, critique du XIX^e siècle, à celle du narrateur, attentif, grâce aux lectures et aux connaissances que l'auteur lui attribue, à la musique française contemporaine¹¹⁹⁰ ». Elle attribue à l'auteur de la *Recherche* une véritable qualité de critique musical, « une pratique quasi professionnelle dans la rédaction d'un compte rendu de manifestation musicale¹¹⁹¹ ». Sa recherche est complétée par de nombreux travaux récents dans le domaine de la musicologie sur la critique musicale sous la Troisième République, encouragés surtout par la massive numérisation des archives¹¹⁹².

En ce qui concerne le regard de Proust sur l'histoire de la musique, nous disposons d'une quantité importante d'études portant sur la relation entre lui et des compositeurs majeurs de la musique européenne de Beethoven à Stravinski¹¹⁹³. Les lecteurs de notre temps savent bien

¹¹⁹⁰ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 22.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁹² Outre les travaux de la Bibliothèque nationale de France, il faut mentionner les activités de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) à l'Université de Montréal, à l'initiative de Michel Duchesneau. Voir Michel Duchesneau, Martin Guerpin et Marie-Pier Leduc, « Musicologie et presse musicale en France (1889-1914) », *Revue de musicologie*, t. 103, n° 2, 2017, p. 71-116.

¹¹⁹³ Nous ne mentionnons ici qu'une étude par compositeur, publiée depuis deux décennies. 1) Ludwig van Beethoven (1770-1827) : Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance : le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 364-369 ; 2) Frédéric Chopin (1810-1849) : Jean-Michel Nectoux, « Chopin ou le temps retrouvé », in Jean-Jacques Eigeldinger (dir.), *Frédéric Chopin : interprétations*, Genève, Droz, 2005 ; 3) Robert Schumann (1810-1856) : Jérôme Cornette, « "...Un lied de Schumann" : politique et esthétique du chant », *REP*, n° 2, 2015 ; 4) Richard Wagner (1813-1883) : article « Proust » dans Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010 ; 5) César Franck (1822-1890) : Cécile Leblanc, « Proust et la "bande à Franck" : présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle », in Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert (dir.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 ; 6) Camille Saint-Saëns (1835-1921) : Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », *BIP*, n° 46, 2016 ; 7) Jules Massenet (1842-1912) : Jean-Christophe Branger, « Les intermittences massenetiennes », in Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn : une création à quatre mains*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; 8) Gabriel Fauré (1845-1924) : Anne Penesco, « Proust et Fauré », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, Paris, Honoré Champion, 2015 ; 9) Gustav Mahler (1860-1911) : Ève-Norah Pauset, *Marcel Proust et Gustav Mahler : créateurs parallèles. L'expression du moi et du temps dans la littérature et la musique au début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; 10) Claude Debussy (1862-1918) : Jean-Yves Tadié, « Proust et Debussy », in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013 ; 11) Reynaldo Hahn (1874-1947) : Philippe Blay, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn : une création à quatre mains* ; 12) Igor Stravinski

combien Proust était judicieux pour les anciens et ouvert pour les modernes ; que son ambivalence vis-à-vis de certains compositeurs – Wagner, Saint-Saëns et Debussy, par exemple – n’était autre que l’expression d’une conscience critique aigüe ; que sa fidélité envers les grands classiques était à la fois nourrie et détachée des caprices du journalisme.

Nous n’avons aucune intention de proposer une nouvelle synthèse de tous ces sujets dans le cadre si restreint du présent chapitre, dont l’objectif se bornera à examiner leur base philosophique. Notre approche de la critique et de l’histoire de la musique chez Proust est donc métacritique et historiographique. À ce titre, ce chapitre reste dans le domaine de l’esthétique musicale. En ce qui concerne la critique, nous réfléchirons d’abord sur les notions utilisées pour décrire la valeur esthétique d’une entité musicale, puis sur la méthode et l’objectif du jugement esthétique. Ensuite, nous explorerons le mécanisme de la réception et la construction d’un corpus censé classique, pour comprendre la vision proustienne de l’histoire de la musique au seuil de la modernité.

(1882-1971) : Francine Goujon, « Du *Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil », *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l’œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 299-314. Pour une récapitulation, voir François Sabatier, *La Musique dans la prose française, des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004, p. 610-636 et Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 337-406, ainsi que la deuxième partie de l’ouvrage collectif dirigé par Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer, *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, qui contient les articles sur Hahn, Debussy et Beethoven.

7.1. Réflexions métacritiques

La description de l'expérience et l'évaluation de l'œuvre ne sont pas strictement séparées dans la critique musicale¹¹⁹⁴. Pour déclarer avec pertinence qu'une œuvre est bonne ou mauvaise, le critique doit persuader le lecteur en lui présentant une expérience musicale exemplaire qui peut être considérée comme normative¹¹⁹⁵. C'est pourquoi la réflexion sur le jugement esthétique peut s'intégrer légitimement dans une étude littéraire sur l'œuvre de Proust. Notre but n'est pas de vérifier la qualité de l'auteur, du narrateur ou du héros de la *Recherche* en tant que critique musical. Cependant, un jugement énoncé dans le roman par un critique doit être justifié par l'effort du romancier, surtout quand il s'agit d'œuvres musicales fictives comme dans la *Recherche*. Autrement dit, le langage du critique musical mérite une analyse approfondie parce qu'il participe à la construction du monde romanesque qui met en scène la musique. À cet égard, la présente section prolonge la problématique du chapitre précédent.

Notre enquête métacritique se divise en deux parties. Dans un premier temps, nous analyserons l'emploi et la signification des quatre catégories fondamentales, mobilisées dans le roman proustien pour exprimer un jugement esthétique sur la musique : le beau, le sublime, le charme et la profondeur. Ensuite, nous aborderons les principes du jugement en privilégiant la notion du goût, qui se définit traditionnellement comme « le pouvoir de porter des jugements d'appréciation sur le beau¹¹⁹⁶ ». Finalement, notre recherche visera à expliquer comment Proust remet en cause la notion de goût pour défendre sa propre théorie de la création artistique, afin de montrer que la qualité du critique musical dont dispose le héros de la *Recherche* est dépassée par les réflexions métacritiques de son auteur.

¹¹⁹⁴ Elles ne sont non moins facilement séparées dans la vie quotidienne. C'est pourquoi, selon Wolff, « on confond la *beauté* d'un objet avec l'*émotion esthétique* qu'il nous apporte » (Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2019[2015], p. 289). En tout cas, cette confusion ne se trouve pas chez Proust.

¹¹⁹⁵ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 371.

¹¹⁹⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015, p. 181. L'épisode de l'entretien avec Mme de Cambremer-Légrandin dans *Sodome et Gomorrhe* contient une allusion passagère à l'ouvrage de Kant. « "Il faudra que je les revoie. Tout cela est un peu ancien dans ma tête", répondit-elle après un instant de silence et comme si le jugement favorable qu'elle allait certainement bientôt porter sur Poussin devait dépendre, non de la nouvelle que je venais de lui communiquer, mais de l'examen supplémentaire et cette fois définitif qu'elle comptait faire subir aux Poussin du Louvre pour avoir *la faculté de se déjuger* » (SG, III, p. 208 [nous soulignons]). Pour un rapprochement global entre la *Recherche* et la troisième *Critique* du philosophe de Königsberg, voir Didier Hurson, « La critique de la faculté esthétique chez Marcel Proust », *REP*, n° 10, 2019, p. 312-322.

7.1.1. Catégories du jugement esthétique

Le Beau

Le narrateur d'« Un amour de Swann » propose deux idées sur le concept de beauté musicale. D'abord, la petite phrase a « une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère » à ceux qui l'entendent¹¹⁹⁷. La beauté apparaît avant tout comme une propriété objective. Elle est dans l'œuvre, non pas dans le jugement : celui-ci n'est, à proprement parler, que l'acte de découvrir. Puis, la beauté musicale n'est pas déterminée par les qualités sensibles que l'on entend lors d'une exécution. Pour Swann, « la vision la plus belle » de la petite phrase est donnée par le jeu malhabile d'Odette¹¹⁹⁸. La beauté est considérée comme une propriété de l'objet intentionnel. Il y a bien sûr chez Proust de beaux timbres et de belles sonorités, mais la beauté de l'œuvre musicale dans « Un amour de Swann » ne se réduit pas à ceux-ci.

À ce titre, la beauté musicale s'oppose au plaisir. Au restaurant de Rivebelle, le jeune héros, grisé de vin et de musique, trouve dans les airs qu'il entend quelque chose de cruel. « C'est que tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur était inconnu ; pour eux le plaisir physique existe seul¹¹⁹⁹. » Nous retrouvons l'idée kantienne du désintéressement¹²⁰⁰. Du point de vue de l'évaluation de l'œuvre, seule la beauté importe : « un tel plaisir [n'est] pas d'une sorte qui donne plus de valeur à l'être auquel il s'ajoute¹²⁰¹ ». La conception proustienne du beau dans les deux premiers volumes de la *Recherche* s'oppose dans tous les sens au matérialisme : elle exclut l'expérience sensible ainsi que le plaisir physique qui en découle. La beauté de la sonate appartient à sa partie spirituelle. On peut considérer cette conception comme dogmatique, en ce qu'elle cherche la beauté dans l'objet et non pas dans notre expérience de l'objet.

Proust révisera-t-il cette conception de la beauté ? Nous ne disposons pas d'exemples suffisants pour reconstruire une autre conception de la beauté musicale dans les derniers volumes de la *Recherche*. On peut estimer qu'il se servira d'autres notions pour exprimer des jugements esthétiques moins idéalistes et moins dogmatiques. De toute façon, il nous reste à

¹¹⁹⁷ CS, I, p. 215.

¹¹⁹⁸ CS, I, p. 233.

¹¹⁹⁹ JFF, II, p. 169.

¹²⁰⁰ Cela ne signifie pas que la conception proustienne du beau soit kantienne. Chez le philosophe, le jugement esthétique sur le beau est subjectif : ce dernier renvoie « au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine que celui-ci éprouve » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 181).

¹²⁰¹ JFF, II, p. 169.

examiner deux autres caractéristiques de la notion de beauté musicale chez Proust.

Premièrement, dans la plupart des cas, la beauté est attribuée à une petite partie de l'œuvre musicale, qui entre dans le champ de présence de l'auditeur. L'adjectif « beau » qualifie rarement une œuvre entière¹²⁰². La beauté survient à un moment de l'audition, pour être ajoutée à une phrase, un motif ou une image de l'espace qui est en train de se construire par la musique¹²⁰³. C'est la beauté d'un moment. Autrement dit, la perception de la beauté, étant une réaction immédiate à la sensation reçue, morcèle l'audition. Ce fait a une importance particulière lors des auditions répétées. Chaque fois qu'on réécoute une œuvre avec une attention esthétique, on trouve la beauté dans une autre partie de l'œuvre. L'auditeur trouve une phrase de musique belle, puis une autre phrase la fois suivante. « Dans la Sonate de Vinteuil, écrit Proust, les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite et pour la même raison sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà¹²⁰⁴. » Selon ce passage, la perception de la beauté est vécue comme une redécouverte d'une partie de la musique que l'on a négligée lors des auditions antérieures. La même expérience se répète dans *La Prisonnière* : « La phrase qui m'avait paru trop peu mélodique, trop mécaniquement rythmée de la joie titubante des cloches de midi, maintenant c'était celle que j'aimais le mieux, soit que je fusse habitué à sa laideur, soit que j'eusse découvert sa beauté¹²⁰⁵. » La recherche de la beauté nous permet d'entendre l'œuvre autrement.

Deuxièmement, la beauté se distingue de l'individualité de l'œuvre. À propos de Bergotte, le narrateur de la *Recherche* constate un « accent indépendant de la beauté du style¹²⁰⁶ ». En ce qui concerne la musique, c'est dans l'épisode du septuor que Proust développe ses réflexions sur le rapport entre la beauté et l'individualité. Au début du concert, le héros pense que les deux œuvres de Vinteuil représentent deux univers « aussi beaux mais

¹²⁰² Voir Mme de Cambremer : « Je crois que c'est encore plus beau que *Parsifal*, ajouta-t-elle, parce que dans *Parsifal* il s'ajoute aux plus grandes beautés un certain halo de phrases mélodiques, donc caduques puisque mélodiques » (*SG*, III, p. 209). Dans la scène qui compare Wagner et Vinteuil, le narrateur parle de la beauté créée par l'unité rétrospective, mais cette beauté est « extérieure et supérieure à l'œuvre » (*P*, III, p. 666).

¹²⁰³ Un exemple en est donné dans le septuor : « Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi, si persuasif, si simple, non sans laisser éclater pourtant cette beauté chatoyante dont elle resplendissait » (*P*, III, p. 754). Wolff explique ce caractère « secondaire » de la beauté musicale : « La beauté est une certaine qualité des qualités sensibles, autrement dit elle est une propriété de second ordre de ces propriétés de premier ordre, qui sont celles de l'objet lui-même » (Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 296).

¹²⁰⁴ *JFF*, I, p. 521.

¹²⁰⁵ *P*, III, p. 875-876.

¹²⁰⁶ *JFF*, I, p. 543.

différents¹²⁰⁷ ». La beauté seule ne garantit pas la valeur de l'œuvre. D'où cette éthique de l'artiste qu'illustre l'auteur du septuor : « Que Vinteuil essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire plus vif et plus gai, de faire ce qu'il apercevait se reflétant en beau dans l'esprit du public, Vinteuil, malgré lui submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu¹²⁰⁸. » La beauté en soi ne doit pas être le but de la création. Cependant, si le compositeur poursuit avec fidélité le chant intérieur de son âme – qui provient de sa « patrie perdue », source de son style – il arrivera à une « beauté nouvelle ». Sans être le but ultime, la beauté est donc un résultat de la création musicale authentique. Cette beauté, qui se retrouve dans plusieurs œuvres d'un artiste, est toujours une même beauté, parce que son origine est unique¹²⁰⁹. Ainsi s'expliquent les deux univers « aussi beaux mais différents » de Vinteuil. De toute façon, cette « même nouvelle et unique beauté » n'est qu'un effet d'une autre valeur. Par conséquent, la notion de beauté ainsi définie ne suffit pas pour un jugement esthétique. L'œuvre réussie d'un grand artiste est belle, mais la beauté ne prouve ni la réussite de l'œuvre ni la grandeur de l'artiste. À ce stade, la critique musicale de Proust réclame d'autres catégories de jugement esthétique qui expliqueraient mieux sa théorie de la création¹²¹⁰. Le sublime, le charme et la profondeur en sont les candidats.

Le sublime

L'expérience du sublime selon Kant se constitue en deux temps : d'abord, notre imagination est dépassée par la grandeur ou la puissance de l'objet ; puis, notre esprit le ressaisit par le biais de la notion de l'infini. Le sublime se compose donc d'un « échec de la représentation » et d'une « intervention de capacités intellectuelles supérieures¹²¹¹ ». Or, pour le héros adolescent de la *Recherche*, le premier semble suffisant pour alimenter le sentiment de sublime. À la première lecture de Bergotte, il croit que les images faites par l'écrivain lui donnent « quelque chose de sublime¹²¹² », seulement parce qu'elles sont impénétrables pour son intelligence. Pour la même raison, la Berma représente pour lui l'art sublime par

¹²⁰⁷ *P*, III, p. 754.

¹²⁰⁸ *P*, III, p. 761.

¹²⁰⁹ « Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde » (*P*, III, p. 877).

¹²¹⁰ Nous ne passons donc pas hâtivement à l'opposition traditionnelle entre la beauté et le génie. Si l'esthétique générale de Proust est largement redevable de la notion romantique du génie, son discours musical montre une prudence remarquable envers cette notion.

¹²¹¹ Manfred Schneider, « Le temps comme événement. Proust et la théorie du sublime », *REP*, n° 9, 2019, p. 79-81. Voir aussi Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 225-228.

¹²¹² *CS*, I, p. 93.

excellence¹²¹³. Le héros trouve enfin le bruit du téléphone « mécanique et sublime¹²¹⁴ ». Il se croit faire face au sublime, alors qu'il est simplement ébloui.

Lorsqu'il s'agit de la musique, le sublime est surtout présent dans le langage des snobs. Mme de Cambremer-Legrandin crie le mot dès la première note de *Fêtes* de Debussy, l'œuvre qu'elle ne connaît pas vraiment¹²¹⁵. Mme Verdurin feint le recueillement pendant l'exécution du septuor, comme si elle « ne trouvait pas cette musique différente de la plus sublime des prières¹²¹⁶ ». Après le concert, Mme de Mortemart, pour flatter M. de Charlus, affirme que la musique était sublime¹²¹⁷. Chez ces trois personnages mondains, le sublime est lié à la simulation ou à l'exagération de l'expérience esthétique. En fin de compte, il y a chez Proust une dévalorisation du sublime. Cette notion signifie soit l'incompréhension mythifiée soit l'admiration factice.

Le seul personnage qui emploie le concept de sublime avec sincérité est M. de Charlus. Le baron salue « la sublime phrase intarissable » du 15^e quatuor à cordes de Beethoven¹²¹⁸, puis parle du « sublime adagio » (andante selon le narrateur) du septuor de Vinteuil¹²¹⁹ ; il qualifie également de « sublime » la sonorité de Morel¹²²⁰. Toutefois, il est difficile de penser que le discours de ce personnage représente la pensée de l'écrivain. Charlus est un homme du XIX^e siècle : son discours de critique musicale appartient à une époque révolue, représentée par Saint-Saëns¹²²¹ et le débat sur le wagnérisme¹²²². Le sublime, dans ces exemples, fait partie d'un discours critique respectable mais démodé.

Le mouvement lent du septuor est également caractérisé par le narrateur comme sublime. Celui-ci est lié à la joie de la création¹²²³ ou au sentiment du « retour à l'inanalysé » par la

¹²¹³ *CG*, II, p. 345 et 351.

¹²¹⁴ *SG*, III, p. 128-129.

¹²¹⁵ « Elle demanda à la place *Fêtes* de Debussy, ce qui fit crier : "Ah ! c'est sublime !" dès la première note. Mais Morel s'aperçut qu'il ne savait que les premières mesures et par gaminerie, sans aucune intention de mystifier, il commença une marche de Meyerbeer. Malheureusement comme il laissa peu de transitions et ne fit pas d'annonce, tout le monde crut que c'était encore du Debussy, et on continua à crier : "Sublime !" » (*SG*, III, p. 345).

¹²¹⁶ *P*, III, p. 756.

¹²¹⁷ *P*, III, p. 773.

¹²¹⁸ *SG*, III, p. 398.

¹²¹⁹ *SG*, III, p. 791.

¹²²⁰ *SG*, III, p. 791.

¹²²¹ Selon Cécile Leblanc, Saint-Saëns, élève de Camille-Marie Stamaty, comme l'est Charlus, est le modèle de ce dernier dans un épisode musical de *Sodome et Gomorrhe*. Cécile Leblanc, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche* ? », p. 146.

¹²²² Charlus est plus explicitement wagnérien dans les avant-textes : dans le Cahier 49, il assiste à une représentation wagnérienne à l'Opéra. Voir le chapitre 3 de la présente thèse (« 3.2.2. Cahiers 49 et 64 »). Leblanc a montré que la promotion de Wagner était considérée comme un acte démodé autour de 1911. Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 346-347.

¹²²³ « La joie que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en

musique¹²²⁴. Le sublime, autrement dit, marque la limite du langage : c'est l'ineffabilité avec une certaine aura esthétique. L'incompréhension de l'enfance est ainsi remplacée, dans *La Prisonnière*, par l'impossibilité de rendre l'expérience esthétique par les mots. Pourtant, la structure du concept reste identique. Proust n'évoque que le premier des deux volets de la définition kantienne du sublime – l'« échec de la représentation ». Le deuxième volet – le rachat par la raison – n'est suggéré que dans le discours de Charlus, que le narrateur ne semble pas pleinement approuver. Pour le héros auditeur de la nouvelle génération, le sublime se limite à exprimer le dépassement de l'esprit par l'expérience. Afin de penser l'au-delà de ce dépassement, il aura besoin d'autres concepts que le sublime.

Le charme

Au couple traditionnel du beau et du sublime, nous opposerons désormais les concepts moins dogmatiques et plus descriptifs du charme et de la profondeur. Celui-là est particulièrement présent dans la sonate, alors que la réflexion sur celle-ci s'impose dans l'épisode du septuor.

Nous avons constaté que le concept du charme a joué un rôle central dans la pensée musicale de Proust au cours de l'année 1912 et qu'il a fortement influencé la révision des passages sur la sonate de Vinteuil dans les épreuves de *Du côté de chez Swann*¹²²⁵. L'atmosphère symboliste du début de l'œuvre est créée par cette révision. L'image de la pénombre et la métaphore olfactive concourent à l'opération du charme, en soulignant la nature insaisissable et intraduisible de cette musique.

Le charme dans la sonate de Vinteuil peut être caractérisé par deux aspects paradoxaux. D'une part, l'auditeur ne peut pas dire *avec précision* ce qui provoque le charme de l'objet. « Charmé tout d'un coup » au début de la première audition de la sonate, Swann ne peut pourtant pas « nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait¹²²⁶ ». Vladimir Jankélévitch, dans une méditation sur Fauré, a expliqué cette nature insaisissable du charme musical : « Le charme, qui ne tient pas à *ceci-ou-cela*, ne gît pas non plus *ici-ou-là*. Il

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, comme Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine » (*P*, III, p. 758-759).

¹²²⁴ *P*, III, p. 763.

¹²²⁵ Voir le chapitre 3 de la présente thèse (« 3.4.2. Éléments d'une esthétique nouvelle : le charme et la nécessité »).

¹²²⁶ *CS*, I, p. 205.

est donc essentiellement *évasif* – c'est-à-dire qu'il s'échappe, invisible et intangible, et pourtant toujours présent, comme le sont la musique et les parfums, qu'on ne peut ni voir ni toucher¹²²⁷. » Le propos du philosophe introduit la notion de temporalité dans la réflexion sur le charme. Chez Proust aussi, le charme est étroitement lié à l'expérience du temps. Lors de la première écoute, la petite phrase charme Swann parce qu'elle s'en va si fugitivement qu'il n'est pas capable de préciser ce qui fait son charme.

D'autre part, l'objet charmant est vécu comme irréductiblement individuel. En écoutant la sonate chez les Verdurin, Swann croit que la petite phrase est « si particulière, [elle a] un charme si individuel et qu'aucun autre [ne pouvait] remplacer¹²²⁸ ». Lors de cette deuxième audition de la sonate, la petite phrase garde le même charme qui provient de la partie évasive et insaisissable de l'objet. En même temps, le charme de l'objet est senti comme propre à lui, si bien qu'il garantit son individualité. Si l'on peut préciser la cause du charme, ou si l'on peut trouver ailleurs le même charme, ce ne sera plus le charme, mais seulement la beauté. C'est ce double caractère du charme qui transforme un objet esthétique en objet de désir. Le charme de la petite phrase est responsable du rapport fétichiste que Swann entretient avec elle. Celle-ci éveille en lui la « soif d'un charme inconnu », sans lui apporter « rien de précis pour l'assouvir¹²²⁹ ». Chose évidente parce que le charme, par nature, n'apporte rien de précis.

Le charme n'est pas évoqué dans l'épisode du septuor. Néanmoins, *La Prisonnière* recèle un symbole du charme musical : c'est le personnage de Charles Morel. Le caractère charmeur de ce personnage est une fois suggéré par Charlus dans *Sodome et Gomorrhe*¹²³⁰. Dans le volume suivant, après une méditation au piano sur Wagner, le héros pense à Morel et à son mystérieux cours d'algèbre. C'est là que le violoniste se fait le symbole du charme musical¹²³¹. Le narrateur indique qu'il s'exprime d'une manière presque incompréhensible, comme la musique qui n'a pas de contenu sémantique : « Morel avait l'habitude de parler de sa vie, mais en présentait une image si enténébrée qu'il était très difficile de rien distinguer. » Sous son charme, Charlus devine « dans le cours d'algèbre une de ces images où on ne [peut] rien débrouiller du tout ». L'analogie secrète entre le cours d'algèbre et la musique est

¹²²⁷ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019[1979], p. 385.

¹²²⁸ CS, I, p. 208.

¹²²⁹ CS, I, p. 233.

¹²³⁰ « S'étant avisé que le prénom de Morel était Charles, qui ressemblait à Charlus, et que la propriété où ils se voyaient s'appelaient les Charmes, il voulut persuader à Morel qu'un joli nom agréable à dire étant la moitié d'une réputation artistique, le virtuose devait sans hésiter prendre le nom de "Charmel", allusion discrète au lieu de leurs rendez-vous » (SG, III, p. 449).

¹²³¹ P, III, p. 668-669. Voir Joowon Kim, « Charles Morel, virtuose raté ou artiste révélateur ? Étude d'un personnage d'*À la recherche du temps perdu* », in Stéphane Lelièvre (dir.), *Le Musicien raté*, Château-Gontier, Aedam Musicae, à paraître.

développée dans le passage suivant :

M. de Charlus objecta bien que l'algèbre ne pouvait guère servir à un violoniste. Morel riposta qu'elle était une distraction pour passer le temps et combattre la neurasthénie. Sans doute M. de Charlus eût pu chercher à se renseigner, à apprendre ce qu'étaient, au vrai, ces mystérieux et inéluctables cours d'algèbre qui ne se donnaient que la nuit. Mais pour s'occuper de dévider l'écheveau des occupations de Morel, M. de Charlus était trop engagé dans celles du monde¹²³².

Le baron doute de l'utilité de l'algèbre, mais là il révèle son incompréhension. Le musicien réplique qu'il est nécessaire pour « combattre la neurasthénie ». C'est ce qui fait le Morel artiste, cette tension entre la maîtrise rationnelle de soi et le besoin intense et obscur de l'expression de soi. Enfin, le lecteur de la *Recherche* rencontre cette merveilleuse métaphore de la musique : « ces mystérieux et inéluctables cours d'algèbre qui ne se donnaient que la nuit ». Cette formule suggère d'abord la conception pythagoricienne de la musique, construction mathématique qui représente l'ordre mystique du monde. Ensuite, le cours d'algèbre se situe dans une atmosphère qui évoque le début de la sonate et ce qui faisait son charme : la transparence impénétrable de la nuit. Ce qui est un ordre mathématique pour le musicien paraît comme une obscurité mystérieuse pour l'homme charmé. Là réside une différence essentielle entre la beauté et le charme. Le jugement du beau implique la rationalité. C'est la définition de la beauté selon Francis Wolff : « une propriété rationnelle appliquée à des propriétés sensibles¹²³³ ». Le charme, au contraire, dévoile l'impasse de la rationalité. Ainsi, Morel arrive à symboliser le charme de la musique et devient pour Charlus un équivalent de la petite phrase de Swann. Toutefois, l'œuvre qu'il joue dans *La Prisonnière* ouvrira une autre façon de penser le mystère de la musique.

La profondeur

La notion de profondeur semble plus obscure que les trois notions précédentes. Si l'on qualifie une phrase musicale de profonde sans aucune explication plus précise, ce jugement peut être déroutant. C'est le cas d'un passage décrivant le finale du septuor : « Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale¹²³⁴. » Le lecteur ne peut deviner le sens du mot « profonde » qu'à

¹²³² P, III, p. 669.

¹²³³ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 297.

¹²³⁴ P, III, p. 764.

l'aide des adjectifs qui le suivent. Par l'expression « belle mélodie », « sublime crescendo » ou « charmante modulation », il peut obtenir une idée sur la musique en question. « Une phrase profonde » n'a pas cette valeur descriptive. Sans doute peut-on décrire un son de violon comme profond, mais cet emploi métaphorique n'est pas applicable à une construction musicale plus grande. La notion de la profondeur ne s'applique pas directement à des propriétés sensibles. Qu'est-ce qui est, s'il en est ainsi, profond en musique ? Dans l'épisode du septuor, Proust développe une manière indirecte pour aborder la profondeur musicale.

Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaitre sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond¹²³⁵.

La quête de la profondeur musicale commence par la découverte d'une ressemblance profonde entre deux entités musicales. Cette ressemblance est profonde en ce qu'elle est dissimulée – cachée sous les différences apparentes – et involontaire – malgré ces différences superficielles. Proust explique encore une fois cette sorte de ressemblance à la fin de *La Prisonnière* : « 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.¹²³⁶ ». Un peu comme dans la linguistique générative, il y a donc une structure de surface que l'on entend et une structure profonde qui est dans l'esprit de l'artiste, les deux structures étant liées par l'intermédiaire d'une opération de transformation¹²³⁷. La ressemblance profonde des deux entités musicales provient donc d'une origine commune, d'une même structure profonde.

Nous arrivons à la deuxième étape de la quête proustienne de la profondeur musicale. La

¹²³⁵ P, III, p. 760.

¹²³⁶ P, III, p. 901-902.

¹²³⁷ Dans la mouvance de la linguistique chomskyenne, la Théorie générative de la musique tonale (GTTM) de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff a établi depuis les années 1980 une méthode d'analyse musicale qui part d'une certaine analogie entre le langage et la musique. Notre usage de ces concepts est pourtant strictement métaphorique et n'a aucune relation avec la théorie générative.

ressemblance profonde révèle une profondeur qui se trouve au fond du créateur. « Cherchant puissamment à être nouveau », Vinteuil trouve un accent toujours identique qui monte des profondeurs de son âme. Cette recherche créatrice, qui permet à l'artiste de sonder la profondeur de soi-même, on peut la considérer comme profonde. Il y a donc les profondeurs de la ressemblance, de la personnalité et de la recherche. Ce sont pourtant celles qui se trouvent dans le processus de création, mais non pas dans la profondeur de l'œuvre elle-même. Comment déduire la profondeur du résultat à partir du processus ?

La solution de Proust est double. Premièrement, il montre que la ressemblance profonde est difficile à remarquer, d'autant plus qu'elle est dissimulée derrière les ressemblances voulues et superficielles : elle exige une écoute attentive et approfondie. Deuxièmement, le romancier considère la recherche créatrice comme impossible à verbaliser : « son habituelle spéculation, mais aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain¹²³⁸ ». Grâce à cette spéculation profonde, l'œuvre obtient une allure de profondeur. L'auditeur peut sentir qu'un accent de Vinteuil renvoie à la profondeur de son âme, mais non expliquer comment cet accent est formé. Il trouve là une impression de la profondeur, c'est-à-dire la possibilité d'interprétations inépuisables qui sont, à la fin, toutes destinées à l'inexplicable.

Proust explique ainsi comment on arrive à croire une œuvre musicale profonde par la nécessité d'une écoute approfondie et une impression de profondeur herméneutique. Celles-ci ne sont pourtant pas suffisantes pour que l'on puisse affirmer que l'œuvre est réellement profonde. Face à ce problème, l'écrivain continue sa réflexion en fournissant un exemple concret :

Morel avait beau jouer merveilleusement, les sons que rendait son violon me parurent singulièrement perçants, presque criards. Cette âcreté plaisait et, comme dans certaines voix, on y sentait une sorte de qualité morale et de supériorité intellectuelle. Mais cela pouvait choquer. Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre. Au reste, le public le plus intelligent ne s'y trompe pas puisque l'on déclara plus tard les dernières œuvres de Vinteuil les plus profondes. Or aucun programme, aucun sujet n'apportait un élément intellectuel de jugement. On devinait donc qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur¹²³⁹.

¹²³⁸ P, III, p. 760.

¹²³⁹ P, III, p. 761.

Dans ce passage, l'écrivain tente d'éclairer la correspondance entre la structure profonde (intérieur du compositeur) et la structure de surface (forme musicale). La profondeur de la musique est d'abord celle de la structure profonde. Proust la précise : il semble y avoir « une sorte de qualité morale et de supériorité intellectuelle ». Il s'agit donc d'un contenu sémantique profond, qui est susceptible d'être traduit « par une altération générale des sonorités ». Or, la forme musicale pure n'a pas de contenu sémantique, bien que la profondeur dans ce contexte présuppose un contenu. Ce que l'on croit entendre, ce n'est donc pas un contenu profond en soi, mais « une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur ». En conséquence, le narrateur évite d'affirmer que le septuor est profond. C'est un « on » qui déclare que « les dernières œuvres de Vinteuil » sont profondes. Le jugement de profondeur, malgré sa conformité avec l'esthétique proustienne, n'est ni certain ni vérifiable.

Ce compromis n'échappera pas à un doute dans l'épisode du pianola. Si le narrateur théoricien établit un modèle pour expliquer la transposition de la profondeur dans la musique, le héros auditeur constate que « rien ne m'assurait que le vague de tels états fût une marque de leur profondeur¹²⁴⁰ ». Le jugement de profondeur suppose une correspondance entre ce qui a un contenu sémantique et ce qui n'en a pas. Ce problème a été abondamment discuté par les philosophes de la musique de notre temps, auxquels nous nous sommes référés dans les deux derniers chapitres. Peter Kivy nie la possibilité d'une telle correspondance et déclare qu'il n'y a pas de profondeur en musique instrumentale pure¹²⁴¹. D'autres philosophes, Levinson et Davies par exemple, s'opposent à Kivy en proposant d'autres façons de concevoir la profondeur en musique¹²⁴². Levinson se rapproche de la position de Proust dans l'épisode du septuor, en appelant profonde la vision offerte par certains compositeurs¹²⁴³. Davies soutient qu'une œuvre musicale peut être reconnue comme profonde en montrant la grande capacité créatrice de l'esprit humain¹²⁴⁴. Proust explore ces possibilités dans sa quête de profondeur que nous avons suivie jusqu'ici, mais finit par retourner à la position sceptique de Kivy.

¹²⁴⁰ *P*, III, p. 883.

¹²⁴¹ Peter Kivy, « Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess », *Music, Language, and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 154-166.

¹²⁴² Voir James O. Young, *Critique of Pure Music*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 167-174 ; Owen Hulatt, « 'Pure Showing' and Anti-Humanist Musical Profundity », *British Journal of Aesthetics*, vol. 57, n° 2, avril 2017, p. 195-210.

¹²⁴³ Jerrold Levinson, « Musical Profundity Misplaced », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n° 1, 1992, p. 59-60.

¹²⁴⁴ Stephen Davies, « Profundity in Instrumental Music », *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 188-199.

En tout cas, me disait l'esprit du doute, même si ces états sont dans la vie plus profonds que d'autres, et sont inanalysables à cause de cela même, parce qu'ils mettent en jeu trop de forces dont nous ne nous sommes pas encore rendu compte, le charme de certaines phrases de Vinteuil fait penser à eux parce qu'il est lui aussi inanalysable, mais cela ne prouve pas qu'il ait la même profondeur. La beauté d'une phrase de musique pure paraît facilement l'image ou du moins la parente d'une impression intellectuelle que nous avons eue, mais simplement parce qu'elle est inintellectuelle. Et pourquoi, alors, croyons-nous particulièrement profondes ces phrases mystérieuses qui hantent certains quatuors et ce « concert » de Vinteuil¹²⁴⁵ ?

La quête de la profondeur musicale se termine brusquement avec cette interrogation. Pourquoi l'écrivain laisse-t-il la question ainsi ouverte ? Sans doute parce que la profondeur de l'œuvre musicale elle-même est moins importante que le mécanisme de la transposition qu'il a découverte au cours de sa quête, attendu que ce qu'il envisage, dans le contexte du roman, est une théorie de la création artistique et non une critique du jugement esthétique. Cet abandon de la quête est précédé d'une analogie entre l'expérience musicale et l'épisode de la madeleine. Le narrateur a tiré de la musique de Vinteuil le mécanisme de la transposition de la profondeur, qui est aussi valable pour rendre compte de la mémoire involontaire¹²⁴⁶. Or, s'il est impossible de qualifier avec certitude une œuvre de profonde, on peut légitimement appeler profonde l'expérience privilégiée de la mémoire involontaire¹²⁴⁷. En fin de compte, cela suffit pour le héros futur écrivain. Ainsi, la réflexion sur la profondeur en musique exige d'examiner le statut du jugement esthétique dans le discours musical du roman proustien. C'est le sujet dont nous nous occuperons dans les pages qui suivent.

¹²⁴⁵ *P*, III, p. 883.

¹²⁴⁶ C'est dans *Le Temps retrouvé* que la musique est évoquée de nouveau en tant qu'un modèle de transposition de la profondeur. « J'avais trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même ; [...] Et je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était vraiment possible d'atteindre ce que, toujours déçu comme je l'avais été en présence des lieux et des êtres, j'avais (bien qu'une fois la pièce pour concert de Vinteuil eût semblé me dire le contraire) cru irréalisable » (*TR*, IV, p. 455).

¹²⁴⁷ « Je me mettais 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 – rien ne m'assurait que le vague de tels états fût une marque de leur profondeur, mais seulement de ce que nous n'avons pas encore su les analyser, qu'il n'y aurait donc rien de plus réel en eux que dans d'autres. Pourtant ce bonheur, ce sentiment de certitude dans le bonheur, pendant que je buvais la tasse de thé, que je respirais aux Champs-Élysées une odeur de vieux bois, ce n'était pas une illusion » (*P*, III, p. 883).

7.1.2. Le goût et la valeur

Pour examiner le statut du jugement esthétique, nous commencerons par analyser la notion du goût, considérée traditionnellement comme critère de base de l'évaluation d'une œuvre d'art. Cependant, Proust ne confère qu'une signification limitée à ce concept déjà vieilli à son époque. Ensuite, si les quatre catégories du jugement suscitent chez lui une certaine réserve, nous verrons que tout jugement esthétique se fondant sur le goût est destiné à l'instabilité, qui découle de la notion proustienne du goût. Pour clore notre réflexion métacritique, nous essayerons de remettre en cause la valeur même de l'évaluation.

Si le goût alimentaire a une signification particulière dans la *Recherche*, la conception proustienne du goût esthétique n'a rien de spécifiquement individuel ou de révolutionnaire. Le romancier suit la conception de l'époque : le goût signifie moins un attachement personnel qu'une capacité de discernement¹²⁴⁸. C'est une faculté qui fait reconnaître une belle œuvre. Autrement dit, le goût porte sur l'expérience de l'individu mais il dépend d'un critère objectif. D'ailleurs, le goût n'est pas entièrement individuel, c'est un fait social. On trouve chez Proust divers types de relations entre le goût individuel et le goût du temps, de la soumission totale (Mme de Cambremer-Légrandin¹²⁴⁹) au refus inconditionnel (Mme de Citri¹²⁵⁰), en passant par l'assimilation retardée (Odette Swann¹²⁵¹) et par l'indépendance factice (la duchesse de Guermantes¹²⁵²).

Malgré son caractère social, la conception proustienne du goût n'est pas relativiste. Il y a chez lui une hiérarchie, le bon goût et le mauvais goût. Albertine raffole de *Cavalleria*

¹²⁴⁸ *Le Littré* donne cette définition : « Faculté toute spontanée, qui précède la réflexion, que tout le monde possède, mais qui est différente chez chacun, et qui fait apprécier les beautés et les défauts dans les ouvrages d'esprit et dans les productions des arts, comme le goût fait apprécier les saveurs bonnes et mauvaises. » La définition de Marie Bobillier n'en est pas éloignée : « Faculté de l'esprit qui discerne la beauté ou les défauts d'une œuvre d'art et qui se révèle également dans sa composition, son exécution et son appréciation. » (Michel Brenet [pseudonyme de Marie Bobillier], *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 176).

¹²⁴⁹ « Elle mettait autant de scrupules que de complaisance à me renseigner sur l'évolution qu'avait suivie son goût. Et on sentait que les phases par lesquelles avait passé ce goût n'étaient pas, selon elle, moins importantes que les différentes manières de Monet lui-même » (*SG*, III, p. 206-207).

¹²⁵⁰ « Elle avait du reste un tel besoin de destruction que lorsqu'elle eut à peu près renoncé au monde, les plaisirs qu'elle rechercha alors subirent l'un après l'autre son terrible pouvoir dissolvant. Après avoir quitté les soirées pour des séances de musique elle se mit à dire : "Vous aimez entendre cela, de la musique ? Ah ! mon Dieu, cela dépend des moments. Mais ce que cela peut être ennuyeux ! Ah ! Beethoven, la barbe !" Pour Wagner, puis pour Franck, pour Debussy, elle ne se donnait même pas la peine de dire "la barbe" mais se contentait de faire passer sa main comme un barbier sur son visage. Bientôt, ce qui fut ennuyeux, ce fut tout » (*SG*, III, p. 87).

¹²⁵¹ Elle ne devient wagnérienne que dans *Sodome et Gomorrhe*, le pèlerinage à Bayreuth étant déjà à la mode dans « Un amour de Swann ». Voir *SG*, III, p. 146.

¹²⁵² *CS*, I, p. 325-326 (sa réaction à Chopin) ; *CG*, II, p. 762 et 781 (ses opinions sur Wagner).

rusticana de Pietro Mascagni¹²⁵³ et *Odette s'impatiente* d'aller voir *Une nuit de Cléopâtre* de Victor Massé¹²⁵⁴ : ce sont des exemples indubitables du mauvais goût. La notion du bon goût est ambiguë : il y a le naturel de la grand-mère du héros¹²⁵⁵ et le raffinement de Charlus. Or, les deux sens apparemment opposés ne se contredisent pas, comme le suggère l'estime de la grand-mère pour Charlus. Là, se révèle la dimension politique de la notion du goût. C'est l'idéal du bon goût « à la française » qui envisage la synthèse des deux valeurs pour s'opposer à l'esthétique postromantique d'influence germanique. Claude Debussy avait une position semblable, avec un penchant plus nationaliste. Tout en constatant que le goût est fait « de nuance et de délicatesse », Debussy fait l'éloge de la spontanéité naturelle et préconise de se méfier de l'écriture musicale compliquée, afin de retrouver « *notre goût*, non pas qu'il soit perdu, mais nous l'avons étouffé sous des édredons septentrionaux¹²⁵⁶ ».

Ce qui est essentiel en ce qui concerne le goût musical chez Proust est moins sa conception que son statut. En acceptant la définition plus ou moins conservatrice du goût, il a tout de même essayé d'en limiter la portée et l'importance. Nous résumerons cette limitation en quatre points.

Premièrement, le goût n'est pas la seule faculté de juger la supériorité d'une œuvre. Certains moments de Beethoven ou de Vinteuil provoquent la répugnance de l'auditeur¹²⁵⁷. Dans ces cas, ce qui permet à ce dernier d'apprécier la valeur de ces moments n'est pas le goût, mais la compréhension. Le goût opère selon une sorte d'affinité sélective : le « bon goût » reconnaît l'« œuvre de goût ». Cette autosatisfaction du goût n'intéresse pas le héros proustien.

Deuxièmement, le goût ne prouve pas l'intelligence de la personne. Malgré son goût pour le naturel, apprécié par la grand-mère du héros, « Saint-Loup n'était pas assez intelligent pour comprendre que la valeur intellectuelle n'a rien à voir avec l'adhésion à une certaine formule esthétique¹²⁵⁸ ». Mme Verdurin, qui a découvert la sonate de Vinteuil lorsque ce

¹²⁵³ *JFF*, II, p. 239-240.

¹²⁵⁴ *CS*, I, p. 284-286.

¹²⁵⁵ « Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué. Ignorante en architecture, elle disait : "Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*." » (*CS*, I, p. 63) ; « [...] l'interprétation pianistique qu'elle ne voulait pas trop figolée, trop léchée, ayant même eu pour les notes accrochées, pour les fausses notes, de Rubinstein, une complaisance particulière » (*JFF*, II, p. 93).

¹²⁵⁶ Claude Debussy, « Du goût », *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 228-231 (*La Revue S.I.M.*, 15 février 1913).

¹²⁵⁷ *SG*, III, p. 398 et *P*, III, p. 755.

¹²⁵⁸ *JFF*, II, p. 93.

dernier était encore totalement inconnu, est un exemple du goût musical sans intelligence. Son succès dans le monde est redevable à son habileté d'adapter rapidement son goût à l'évolution de la musique¹²⁵⁹. Cette habileté politique suppose certainement un goût artistique, mais pas une intelligence qui permet de comprendre l'œuvre avec sincérité.

Troisièmement, il est pratiquement impossible de corriger un mauvais goût musical. Swann s'indigne ainsi contre Odette, qui n'est nullement disposée à renoncer à Victor Massé¹²⁶⁰. Vain espoir, non seulement parce que l'influence réelle de Swann sur Odette est minime, mais aussi parce qu'une telle sorte d'influence ne parvient pas à changer le mauvais goût musical. Albertine est une grande admiratrice d'Elstir, mais l'influence de l'artiste ne l'empêche pas de s'enthousiasmer pour *Cavalleria rusticana*. « Le goût de la peinture avait presque rattrapé celui de la toilette et de toutes les formes de l'élégance, mais n'avait pas été suivi par le goût de la musique qui restait fort en arrière¹²⁶¹. » Ce déséquilibre chez Albertine est aussi remarqué dans *Sodome et Gomorrhe* : « On ne pouvait que s'étonner de la sûreté de goût qu'elle avait déjà en architecture, au lieu du déplorable qu'elle gardait en musique¹²⁶². » Le héros finit par renoncer à l'illusion que le goût est un objet d'éducation. Il constate qu'il « l'aim[e] trop pour ne pas joyeusement sourire de son mauvais goût musical¹²⁶³ ».

Enfin, le goût ne signifie pas la capacité de créer. Swann et Charlus, hommes de goût raffiné, demeurent de bons connaisseurs de l'art sans jamais être des créateurs. Charlus sait jouer au piano la musique de Fauré « avec le style le plus pur¹²⁶⁴ », mais cette convergence entre le style et le goût ne se trouve que dans l'exécution. Quant à la création, le style, relevant de la vision, se distingue du goût, qui provient de la préférence. C'est pourquoi la notion du goût musical chez Proust ne s'applique pas à l'œuvre elle-même ni au travail du compositeur.

¹²⁵⁹ « Le salon Verdurin passait pour un temple de la musique. C'était là, assurait-on, que Vinteuil avait trouvé inspiration, encouragement. Or si la sonate de Vinteuil restait entièrement incomprise et à peu près inconnue, son nom, prononcé comme celui du plus grand musicien contemporain, exerçait un prestige extraordinaire. Enfin certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que les bourgeois, il y en avait trois parmi eux qui avaient appris la musique et auprès desquels la sonate de Vinteuil jouissait d'une réputation énorme » (*SG*, III, p. 263). Voir aussi *P*, III, p. 741-742.

¹²⁶⁰ *CS*, I, p. 285.

¹²⁶¹ *JFF*, II, p. 240.

¹²⁶² *SG*, III, p. 402.

¹²⁶³ *P*, III, p. 521.

¹²⁶⁴ *SG*, III, p. 343.

Le goût comme faculté de jugement esthétique a ainsi une place restreinte dans l'œuvre proustienne. Cela exige de nous interroger sur le statut du jugement esthétique. En ce qui concerne la musique, la caractéristique du jugement qui attire le plus notre attention est son instabilité. L'évaluation peut être modifiée et doit être sans cesse relativisée. Cette instabilité n'est pas uniquement due à l'incompréhension inévitable lors du premier contact avec l'œuvre. Par contre, le jugement esthétique, qui se fonde sur le goût, est nécessairement imparfait à cause des limites propres à ce dernier. Tout jugement esthétique chez Proust est temporaire par nature. Outre le changement d'opinion après des auditions répétées, on peut distinguer deux aspects de l'instabilité du jugement esthétique sur la musique.

D'une part, l'évaluation d'une œuvre doit être relativisée du point de vue de l'ensemble des œuvres de l'artiste. À la fin de l'exécution du septuor, une réflexion sur les deux manières de Wagner vient expliquer la relation entre les chefs-d'œuvre de la maturité et les œuvres moins importantes de la jeunesse.

Il faut supposer que ces mélodies sans caractère contenaient déjà cependant en quantités infinitésimales, et par cela même peut-être plus assimilables, quelque chose de l'originalité des chefs-d'œuvre qui rétrospectivement comptent seuls pour nous, mais que leur perfection même eût peut-être empêchés d'être compris ; elles ont pu leur préparer le chemin dans les cœurs. Toujours est-il que, si elles donnaient un pressentiment confus des beautés futures, elles laissaient celles-ci dans un inconnu complet¹²⁶⁵.

Les œuvres d'un compositeur finissent par former un système, c'est-à-dire un tout dans lequel la valeur d'un composant ne s'explique que par sa relation avec les autres composants. L'artiste lui-même peut avoir conscience de cela et percevoir rétrospectivement, après avoir achevé une nouvelle œuvre, la signification d'une œuvre antérieure. C'est le cas de « l'illumination rétrospective » qui, selon Proust, a permis à Wagner de réunir ses quatre opéras en un cycle et à Balzac de concevoir *La Comédie humaine*. L'auditeur proustien doit envisager l'itinéraire de l'artiste vers ce moment de synthèse ou vers son chef-d'œuvre ultime et synthétique, parce qu'il lui importe de comprendre le style – en tant qu'expression de la vision – du musicien qui n'est accessible que par une considération de l'ensemble de ses œuvres. Dans ces conditions, tout jugement immédiat qui porte sur une œuvre est en principe précoce et précipité¹²⁶⁶.

¹²⁶⁵ P, III, p. 767.

¹²⁶⁶ Voir Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, p. 170. « Si la découverte des

La nécessité de considérer l'ensemble des œuvres d'un artiste explique la structure globale de l'épisode du septuor : introduction – réflexions évaluatives¹²⁶⁷ – andante – réflexions théoriques sur l'« accent » de l'artiste – entracte – réflexions philosophiques sur l'essence de la musique et sa différence avec le langage – finale – histoire de la publication posthume – réflexions critiques sur la place du septuor dans l'œuvre de Vinteuil. Au cours de cet élargissement de perspective, l'évaluation de l'œuvre est non seulement modifiée, mais aussi dépassée au profit d'un autre type de réflexion, de sorte que la critique évaluative et normative finit par céder à la critique d'artiste.

D'autre part, la vérification du jugement esthétique est un processus de longue durée qui s'inscrit dans le domaine de l'histoire. Ainsi, la recherche romanesque sur l'esthétique musicale exige l'écrivain de considérer et, éventuellement, de créer le contexte de l'œuvre. Nous aborderons ce sujet en détail dans la section suivante du présent chapitre. Du point de vue de la métacritique, ce qui importe, c'est l'idée du jugement inévitablement faux. Le narrateur de la *Recherche* prétend que tout jugement esthétique sur une œuvre contemporaine est destiné à l'erreur parce que le critique n'est pas capable d'anticiper la réception de l'œuvre par la postérité. Pour les créateurs, « toute lâche précaution pour éviter les faux jugements est inutile, ils ne sont pas évitables¹²⁶⁸. » La création peut être en avance sur son temps ; la critique ne le peut pas. Le jugement définitif est constamment différé par deux contextes qui entourent l'œuvre, l'itinéraire de l'artiste et le cours de l'histoire. Ce qui révèle la vraie valeur d'une œuvre musicale chez Proust ne sera pas la critique seule, mais comme nous le verrons, l'histoire.

grandes œuvres requiert un tel effort, c'est parce que celui qui les aborde doit intimement revivre et prendre en charge tout le projet créateur de l'artiste. »

¹²⁶⁷ Le héros trouve le début du septuor aussi beau que celui de la sonate ; il constate que le motif des cloches ne lui plaît pas esthétiquement, *P*, III, p. 753-755.

¹²⁶⁸ *JFF*, I, p. 522.

7.2. Perspectives historiques

L'histoire de la musique, comme celle de tous les autres arts, peut être envisagée dans deux directions : le rapport entre plusieurs œuvres ou celui de l'œuvre avec son temps. Antoine Compagnon explique cette dualité par les notions de « dynamique » et de « contexte¹²⁶⁹ ». Ce qui intéresse Proust, surtout dans le domaine de la musique, c'est la dynamique. Cette approche de l'histoire de la musique est clairement distinguée de l'histoire positiviste qui était dominante à l'époque en France. Jules Combarieu, grand musicologue et collègue de Gustave Lanson au lycée Louis-le-Grand, s'interroge sur « le rôle de la musique dans la civilisation¹²⁷⁰ ». Son objectif est d'expliquer « l'évolution musicale » d'une époque par rapport au contexte ou à « l'état social », c'est-à-dire en considérant la musique comme remplissant une fonction sociale ou exprimant l'esprit du temps¹²⁷¹. Proust est loin de ce type de positivisme. Il n'a pas été non plus attiré par l'histoire des formes musicales représentée par Hugo Riemann, qui trouve son origine dans l'esthétique formaliste¹²⁷². Entre positivisme et formalisme, Proust cherche une nouvelle voie qui tient compte du public. La réception est évoquée chez Proust non seulement pour construire une sociologie de la musique, mais aussi pour montrer la dynamique de l'histoire, parce que chez lui la réception est un processus temporel et ne se distingue pas strictement de la transmission¹²⁷³.

Nous allons d'abord examiner cette dynamique de l'histoire musicale en analysant les exemples de la réception et de la transmission de l'œuvre classique dans la *Recherche*. Ensuite, nous esquisserons une histoire de la musique européenne du long XIX^e siècle telle que vue par Proust, construite non pas par une simple succession de ses opinions sur les musiciens et sur les œuvres, mais par une interaction entre de multiples points de vue qu'il établit à propos de la dynamique de l'histoire musicale.

¹²⁶⁹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, le Seuil, 1998[2014], p. 233.

¹²⁷⁰ Jules Combarieu, *La Musique, ses lois et son évolution*, Paris, Flammarion, 1907, p. 4.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 183-215.

¹²⁷² Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud, 2013, p. 172.

¹²⁷³ Pour une vaste enquête qui relève de la sociologie de la musique, voir Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 65-175, et surtout, p. 119-126, section intitulée « Sociologie musicale ».

7.2.1. Réception et transmission

Certaines œuvres musicales de grande valeur sont incomprises à leur création. Elles exigent du temps pour être appréciées par le public. Luc Fraisse a analysé ce « décalage entre la création, pointe avancée de l'invention, et le goût du public, formé par la génération antérieure¹²⁷⁴ », qui construit la temporalité de l'histoire de l'art chez Proust. À l'époque d'« Un amour de Swann », la sonate de Vinteuil, œuvre récente et inconnue, n'est pas comprise par M. et Mme Cottard, qui incarnent l'« image du public¹²⁷⁵ ». Lorsque le héros de la *Recherche* entend la sonate pour la première fois, le narrateur explique qu'il faut du temps, tant à l'individu qu'au public, pour comprendre « un chef-d'œuvre vraiment nouveau¹²⁷⁶ ». Appartenant à la génération postérieure à celle de Swann et de Cottard, il aura dans *La Prisonnière* une connaissance approfondie de la sonate et l'utilisera comme clé pour aborder d'autres œuvres du passé (*Tristan et Isolde*) et de l'avenir (le septuor). La réception d'une œuvre s'achève en devenant sa transmission à la postérité.

Ce n'est pourtant pas la fin de l'histoire de la sonate. Chez les Verdurin, Swann apprend que « l'apparition récente de la sonate de Vinteuil avait produit une grande impression dans une école de tendances très avancées, mais était entièrement inconnue du grand public¹²⁷⁷ ». Or, cette situation n'est guère changée même quelque vingt ans après : « Si la sonate de Vinteuil restait entièrement incomprise et à peu près inconnue, son nom, prononcé comme celui du plus grand musicien contemporain, exerçait un prestige extraordinaire¹²⁷⁸. » Ce passage de *Sodome et Gomorrhe* soulève plusieurs questions historiographiques épineuses. Si l'on croit au rythme mythique de la transmission, la sonate de Vinteuil doit être appréciée un jour par le grand public. Ce temps n'est pas venu à l'époque de l'élévation sociale du salon Verdurin. Faut-il attendre encore « cinquante ans » comme les quatuors de Beethoven¹²⁷⁹, ou jusqu'à ce qu'un bel hasard, semblable à la délivrance des âmes selon la croyance celtique¹²⁸⁰, accomplisse sa résurrection miraculeuse ? Ou bien la sonate de Vinteuil est-elle une sorte d'œuvre élitiste à jamais, qui doit renoncer à l'adhésion du grand public et se contenter de faire autorité, comme l'œuvre de Schönberg – l'exact contemporain de Proust – qui reste

¹²⁷⁴ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 160.

¹²⁷⁵ *CS*, I, p. 210.

¹²⁷⁶ *JFF*, I, p. 521-522.

¹²⁷⁷ *CS*, I, p. 210.

¹²⁷⁸ *SG*, III, p. 263.

¹²⁷⁹ *JFF*, I, p. 521.

¹²⁸⁰ *CS*, I, p. 43-44.

obscur jusqu'à nos jours ? Le sens du public et son rôle dans le destin de l'œuvre restent foncièrement incertains dans la *Recherche*.

En confiant l'évaluation à la postérité, n'a-t-on pas tort de confondre la survivance et la valeur d'une œuvre ? Dahlhaus y voit une simple erreur : rien ne garantit, aux yeux de ce grand penseur de la musique, que la postérité soit plus correcte que les contemporains¹²⁸¹. De son côté, en analysant la réhabilitation de Chopin dans *Sodome et Gomorrhe*, Antoine Compagnon fait remarquer que Proust l'avait attribuée aux « caprices de la mode », donc à la contingence¹²⁸². Le romancier n'est pas dupe de l'illusion critiquée par le musicologue berlinois, il « résiste à la confusion de la sélection et de l'évolution, de l'évolution et du progrès¹²⁸³ ». Toutefois, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la postérité formée par les derniers quatuors de Beethoven n'est-elle pas plus juste et correcte vis-à-vis de ces œuvres que les contemporains du musicien, qui les considéraient simplement comme incompréhensibles ? L'écart entre les deux épisodes de la réception musicale attend encore une explication approfondie.

Selon Compagnon, l'erreur de Mme de Cambremer et du snobisme avant-gardiste est de confondre le point de vue de la réception et celui de la création. L'histoire de l'art chez Proust, continue la critique, « est écrite du point de vue du spectateur et non de l'acteur, elle est une sociologie de la réception et nullement la vérité de la création¹²⁸⁴ ». L'écrivain aurait mis le secret de la création à l'abri de « l'explication historique, c'est-à-dire par des précurseurs et des suiveurs¹²⁸⁵ ». Cependant, même s'il est évident que Proust a privilégié l'histoire de la réception, on peut se demander s'il n'y a vraiment pas d'histoire de la création chez lui. Le romancier affirme que « ces grands novateurs sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue¹²⁸⁶ ». Luc Fraisse soutient l'historicité de la création chez Proust, qui est « non pas un progrès en art, mais une filiation entre artistes¹²⁸⁷ ». Il insiste sur « le rôle de Debussy dans la réinvention de Chopin¹²⁸⁸ », pour conclure que la tâche de l'historien est de « restituer ces filiations¹²⁸⁹ ». Les deux temps de l'art, celui de la création et celui de la réception, semblent avoir leur historicité propre. Mais quelle est la relation entre les deux ?

¹²⁸¹ Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique*, p. 171.

¹²⁸² Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 287.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 288.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 296.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 288.

¹²⁸⁶ « [Classicisme et romantisme] », *CSB*, p. 617.

¹²⁸⁷ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 179.

¹²⁸⁸ *SG*, III, p. 212, cité dans Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 178.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 180.

Notre objectif est d'examiner l'ensemble des passages concernant la réception et la transmission de l'œuvre musicale, en tenant compte des contradictions dans eux et entre eux. Trois passages seront analysés en détail : la postérité formée par les quatuors de Beethoven, la réhabilitation de Chopin et une explication, moins commentée malgré son importance, sur le processus de la composition du septuor. Il nous semble difficile de réduire ces réflexions multiples en une doctrine unique. Par conséquent, nous suivrons non pas l'ordre de l'apparition de ces passages dans le roman, mais celui chronologique de la rédaction, pour tenter de comprendre quelles questions ont successivement mené l'écrivain à ces différentes réponses. Nous partirons donc de Chopin et finirons par Beethoven, en passant par Vinteuil¹²⁹⁰.

La réhabilitation de Chopin

L'entretien sur le compositeur polonais avec les dames de Cambremer¹²⁹¹ peut être interprété de deux manières différentes. La première, qui suit l'étude d'Antoine Compagnon, est de souligner la contingence dans l'évolution de la mode. Déjà présentée une fois dans *Sodome et Gomorrhe*¹²⁹², la métaphore de la Bourse joue un rôle important dans cette interprétation. Le prix d'une valeur mobilière est déterminé, d'une part, par le cours du marché (« Comme à la Bourse, quand un mouvement de hausse se produit, tout un compartiment de valeurs en profitent, un certain nombre d'auteurs dédaignés bénéficiaient de la réaction¹²⁹³ »), et d'autre part, par des influences extérieures (« Et on allait même chercher, dans un passé isolé, quelques talents indépendants sur la réputation de qui ne semblait pas devoir influencer le mouvement actuel, mais dont un des maîtres nouveaux passait pour citer le nom avec faveur¹²⁹⁴ »). Comme la remontée des cours, la réhabilitation d'un artiste ne dépend pas de la valeur propre à ce dernier, mais de la situation du marché.

Les modes artistiques chez Proust n'ont pas de finalité. Elles « changent étant nées elles-mêmes du besoin de changement¹²⁹⁵ ». Si Mme Verdurin est une excellente spéculatrice¹²⁹⁶,

¹²⁹⁰ Le passage sur Beethoven dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est un ajout tardif difficile à dater. Voir le chapitre 4 (« 4.4. Au-delà de Vinteuil »).

¹²⁹¹ *SG*, III, p. 200-219. Pour la genèse de cet épisode, voir le chapitre 4 (« 4.1.1. Les Cambremer »).

¹²⁹² *SG*, III, p. 139-140

¹²⁹³ *SG*, III, p. 210.

¹²⁹⁴ *SG*, III, p. 210-211.

¹²⁹⁵ *JFF*, I, p. 424.

¹²⁹⁶ « Et depuis que le goût de celui-ci se détournait de l'art raisonnable et français d'un Bergotte et s'éprenait surtout de musiques exotiques, Mme Verdurin, sorte de correspondant attiré à Paris de tous les artistes étrangers, allait bientôt, à côté de la ravissante princesse Yourbeletieff, servir de vieille fée Carabosse, mais toute-puissante, aux danseurs russes. Cette charmante invasion, contre les séductions de laquelle ne protestèrent que les critiques

la jeune Mme de Cambremer est moins habile à lire le cours du marché : c'est à cause de sa vie à moitié provinciale et de sa santé fragile qu'elle a manqué la remontée de Chopin parmi l'élite parisienne¹²⁹⁷. La fluctuation de la mode finit par ressusciter un artiste négligé. Selon le point de vue de la réception publique, ce n'est pourtant pas une compensation de plein droit. La redécouverte d'un ancien maître grâce à un nouveau peut être parfois « le résultat d'une erreur¹²⁹⁸ ».

La deuxième interprétation, suggérée plus haut par Luc Fraisse, est de mettre l'accent sur la filiation entre Debussy et Chopin. Compagnon mentionne cette filiation, mais il la considère comme un rapport non historique, « la fraternité, la parenté intemporelle et mystique qui relie Racine et Baudelaire, Baudelaire et Proust¹²⁹⁹ », tout en prétendant que le contexte de la réévaluation de Chopin est « moins esthétique que politique¹³⁰⁰ ». Il sépare ainsi l'histoire de la réception et la conscience du créateur. Pourtant, la promotion de Chopin par Debussy a une dimension historique et un motif esthétique au moins pour Debussy lui-même, tant dans la réalité que dans le roman proustien. Elle est intimement liée à l'influence de Wagner que le compositeur français a subie, puis qu'il a voulu dépasser.

Elle ne se rendait pas compte que si Debussy n'était pas aussi indépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire¹³⁰¹.

Le dépassement de Wagner est un progrès historique pour la marquise, une fluctuation de la mode pour le narrateur et un besoin interne pour le compositeur. Ce ne sont pas trois

dénués de goût, amena à Paris, on le sait, une fièvre de curiosité moins âpre, plus purement esthétique, mais peut-être aussi vive que l'affaire Dreyfus. Là encore Mme Verdurin, mais pour un tout autre résultat mondain, allait être au premier rang » (*P*, III, p. 741).

¹²⁹⁷ « Mais Mme de Cambremer-Legrandin restait une partie de l'année en province. Même à Paris, malade, elle vivait beaucoup dans sa chambre. Il est vrai que l'inconvénient pouvait surtout s'en faire sentir dans le choix des expressions que Mme de Cambremer croyait à la mode et qui eussent convenu plutôt au langage écrit, nuance qu'elle ne discernait pas, car elle les tenait plus de la lecture que de la conversation. Celle-ci n'est pas aussi nécessaire pour la connaissance exacte des opinions que des expressions nouvelles. Pourtant ce rajeunissement des Nocturnes n'avait pas encore été annoncé par la critique. La nouvelle s'en était transmise seulement par des causeries de "jeunes". Il restait ignoré de Mme de Cambremer-Legrandin » (*SG*, III, p. 211-212).

¹²⁹⁸ *SG*, III, p. 211.

¹²⁹⁹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 294.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 292. Pour une enquête approfondie sur ce contexte, voir Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 380-389. Leblanc y corrige notamment un détail dans l'ouvrage de Compagnon : la réhabilitation de Chopin que Proust décrit n'a pas lieu pendant la Première Guerre mondiale mais remonte à 1909, et la filiation entre Debussy et Chopin est suggérée déjà en 1904 par Louis Laloy.

¹³⁰¹ *SG*, III, p. 210.

histoires différentes, mais trois aspects d'un même processus historique. La filiation entre Debussy et Chopin s'inscrit dans ce contexte postwagnérien.

Certes, cette filiation est traitée par Proust avec beaucoup de réserve. Sa cause esthétique n'est directement affirmée nulle part dans le texte. On ne peut pas préciser si le motif de la réhabilitation du musicien polonais est esthétique ou non, si c'est « le besoin de justice, ou de renouvellement, ou le goût de Debussy, ou son caprice, ou quelque propos qu'il n'avait peut-être par tenu¹³⁰² ». D'ailleurs, le rapport entre les deux compositeurs est comparé à des filiations qui n'ont pas de rapport réel dans l'histoire, comme entre Turner et Poussin ou entre Flaubert et Montesquieu. Enfin, le narrateur déclare que Debussy sera un jour dévalorisé de la même manière que Massenet ou Chopin¹³⁰³ : la filiation entre artistes ne signifie pas la transmission d'une valeur esthétique perpétuelle. Le « rôle de Debussy dans la réinvention de Chopin¹³⁰⁴ » est ainsi relativisé par divers moyens provenant de la conception proustienne de l'histoire de la réception, qui n'a pas de place pour les valeurs proprement esthétiques.

Faut-il renoncer à apprécier le rôle de la filiation entre Chopin et Debussy dans cet épisode ? Cette filiation est pourtant mise en parallèle avec une autre que la critique proustienne a négligée, celle entre la vieille Mme de Cambremer et le héros de la *Recherche*. La réhabilitation de Chopin est introduite dans le dialogue par l'intention du héros de contredire la sœur de Legrandin. Il est important de signaler que le héros s'ennuie dès le début avec la jeune marquise. Il ne lui répond pas lorsqu'elle prétend que *Pelléas* est plus beau que *Parsifal*. C'est en se détournant d'elle qu'il s'adresse à la vieille marquise : « Je sais que vous êtes une grande musicienne, madame. [...] J'aimerais beaucoup vous entendre¹³⁰⁵. » Il s'intéresse à son interprétation de Chopin pour une raison essentiellement esthétique, à l'encontre de sa bru qui la considère comme un art périmé. La marquise douairière, élève d'une élève de Chopin¹³⁰⁶, l'invite chez elle et lui promet de jouer des œuvres du maître polonais, en l'appelant « musicien », « hhartiste », « un vrai poète¹³⁰⁷ ». Gardienne d'une

¹³⁰² *SG*, III, p. 211.

¹³⁰³ « D'ailleurs le jour devait venir où, pour un temps, Debussy serait déclaré aussi fragile que Massenet et les tressautements de Mélisande abaissés au rang de ceux de Manon. Car les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entre-dévoient et assurent, par leur lutte, la continuité de la vie. Mais ce temps n'était pas encore venu » (*SG*, III, p. 210).

¹³⁰⁴ *SG*, III, p. 212.

¹³⁰⁵ *SG*, III, p. 209.

¹³⁰⁶ « Il est vrai que la seule élève encore vivante de Chopin déclarait avec raison que la manière de jouer, le "sentiment" du Maître, ne s'était transmis, à travers elle, qu'à Mme de Cambremer, mais jouer comme Chopin était loin d'être une référence pour la sœur de Legrandin, laquelle ne méprisait personne autant que le musicien polonais » (*SG*, III, p. 209). Le musicologue Jean-Jacques Eigeldinger identifie cette élève de Chopin à Camille Dubois-O'Meara (1828-1907). Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006, p. 214.

¹³⁰⁷ *SG*, III, p. 212 et 217.

tradition oubliée, la pianiste reconnaît son successeur dans le futur écrivain. Ainsi s'établit la deuxième filiation de l'épisode. Contre l'avant-gardisme aveugle de la jeune marquise, le héros réhabilite la vieille Mme de Cambremer, comme Debussy « réinvente » Chopin.

Il nous reste à éclairer la signification de cette filiation. Pour cela, il faut examiner la situation de l'épisode, qui n'est pas loin du passage intitulé « Les intermittences du cœur », dans lequel le héros est bouleversé par le souvenir de sa grand-mère décédée¹³⁰⁸. L'apparition des dames de Cambremer lui rappelle son premier voyage à Balbec en sa compagnie¹³⁰⁹. Or, sa grand-mère est aussi la défenseuse d'une tradition esthétique vieillie qui, dans les avant-textes, joue du Chopin au piano¹³¹⁰. On peut donc se demander si la reconnaissance du talent artistique et la promesse de transmission musicale n'ont pas été offertes au héros comme une sorte de compensation au deuil tardivement achevé de sa grand-mère.

Il existe dans cet épisode beaucoup de traits communs entre Mme de Cambremer et la grand-mère. D'abord, comme celle-ci à Combray, celle-là préfère rester dehors plutôt qu'entrer dans le salon, de sorte que c'est sur la terrasse que le héros l'accueille. On y retrouve par hasard « un volume de Mme de Sévigné¹³¹¹ », le livre de la grand-mère. La marquise douairière et la grand-mère partagent le même avis sur la villégiature au bord de la mer. Mme de Cambremer « se disait ravie de pouvoir enfin posséder tout le temps la mer de si près, à Féterne¹³¹² », et la grand-mère « trouvait qu'aux bains de mer, il faut être du matin au soir sur la plage à humer le sel et qu'on n'y doit connaître personne¹³¹³. » Enfin, elles sont toutes les deux décrites dans un décor campagnard avec la présence d'un clocher. La fin de la visite est marquée par « les petites cloches de l'*angelus* qui sonnaient aux environs de Féterne », et la « douairière ne revenait pas de ce que les cloches portaient jusqu'ici¹³¹⁴. » Amoureuse du clocher de Saint-Hilaire, la grand-mère dit que « s'il [le clocher] jouait du piano, il ne jouerait pas sec¹³¹⁵. »

¹³⁰⁸ *SG*, III, p. 148-178.

¹³⁰⁹ « C'était en somme, à l'hôtel, ce "débarquement" des Cambremer que ma grand-mère redoutait si fort autrefois quand elle voulait qu'on laissât ignorer à Legrandin que nous irions peut-être à Balbec » (*SG*, III, p. 201).

¹³¹⁰ « Mais elle lisait George Sand comme ma grand-mère jouait Chopin, en les égalant » (Cahier 6, f° 50r°) ; « Elle la lisait comme ma grand-mère jouait Chopin, en fournissant à chaque phrase toute la douceur, toute la grandeur, toute la simplicité qui était en elle et qui s'adaptait si bien au génie qu'elle savait interpréter » (Cahier 8, f° 44v°) ; « Elle lisait si naturellement de son cœur ; car cette phrase, pour ainsi dire, tenait tout entière dans le registre de sa sensibilité, et maman lisait George Sand comme ma grand-mère savait jouer Chopin » (Cahier 10, f° 15r°). La référence à Chopin est supprimée dans le texte définitif. Voir *CS*, I, p. 42.

¹³¹¹ *SG*, III, p. 202.

¹³¹² *SG*, III, p. 205.

¹³¹³ *CS*, I, p. 128.

¹³¹⁴ *SG*, III, p. 217.

¹³¹⁵ *CS*, I, p. 63. Notons que les deux personnages sont liés par deux autres personnages très contrastés, Saint-

Tout cela nous fait considérer la marquise douairière comme le double de la grand-mère disparue, et la visite de celle-là comme le retour de celle-ci. Grâce à la présence cachée de la grand-mère, la reconnaissance de la filiation esthétique par Mme de Cambremer obtient sa signification en tant que confirmation de la vocation artistique du héros de la *Recherche*.

Les deux interprétations de la réhabilitation de Chopin – la réception aléatoire et la filiation dédoublée – semblent pertinentes et compatibles l'une avec l'autre. Pourtant, cet épisode laisse deux problèmes inexplicables. D'abord, on peut se demander si la filiation des artistes suffit pour constituer une véritable histoire de la création. Proust décrit la filiation comme découverte après coup : elle n'explique ni la survivance de Chopin ni la créativité de Debussy. Même si l'on reconnaît la cause esthétique de cette filiation, la relation entre les deux musiciens reste moins historique que personnelle. Ensuite, la réception et la création demeurent séparées dans cet épisode. Existe-t-il donc deux histoires différentes chez Proust ? Il est important de ne pas les confondre, mais il nous semble aussi nécessaire de développer une conception de l'histoire musicale capable d'éclairer les relations entre l'artiste et son public, entre la création et la réception, entre les vicissitudes de la mode et la survivance de l'œuvre. Nous réfléchissons sur ces deux questions à travers deux autres épisodes musicaux.

Vinteuil ou la « durable nouveauté »

Selon la sociologie proustienne de la réception, l'œuvre musicale peut être injustement oubliée ou redécouverte par chance. Toutefois, le créateur doit essayer de surmonter l'aléatoire de la mode. Cette idée apparaît au cours de la réflexion esthétique dans l'épisode du septuor.

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. La révolution que leur apparition a accomplie ne voit pas ses résultats s'assimiler anonymement aux époques suivantes ; elle se déchaîne, elle éclate à nouveau, et seulement quand on rejoue les œuvres du novateur à perpétuité. Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde apprises par les musiciens les plus savants ne pourraient pas imiter, en sorte que Vinteuil, quoique venu à son heure et fixé à son rang dans l'évolution musicale, le quitterait toujours pour venir prendre la tête dès qu'on jouerait une de ses productions, qui devrait de paraître éclore après celle de musiciens plus récents, à ce caractère en apparence

contradictoire et en effet trompeur, de durable nouveauté¹³¹⁶.

Le narrateur exprime son idée avec une rare clarté, si bien que nous n'avons qu'à la résumer. Les « couleurs personnelles » choisies par Vinteuil – la composition des timbres dans ce contexte – constituent, du point de vue de l'histoire, la partie inaltérable, inimitable et indépassable de son art. À cet égard, Proust appelle leur apparition « révolution ». Malgré cette dénomination, le travail de création n'a en fait rien de révolutionnaire en soi, c'est une recherche indépendante de l'individualité. Cette idée se retrouve dans un entretien de Debussy datant de 1910. « Je ne révolutionne rien ; je ne démolis rien. Je vais tranquillement mon chemin, sans faire la moindre propagande pour mes idées, ce qui est le propre du révolutionnaire. [...] Certaines personnes veulent tout d'abord se conformer aux règles ; je veux, moi, ne rendre que ce que j'entends¹³¹⁷. » Le propos du compositeur ne nous empêche pourtant pas de qualifier ses œuvres, qui ont fui constamment l'horizon d'attente de l'époque, comme révolutionnaires. Le résultat de cette fidélité radicale envers soi-même est pour ainsi dire rétrospectivement révolutionnaire.

On ne peut pas s'approprier l'individualité profonde de Vinteuil, parce que ce n'est pas une invention technique. Proust et Debussy emploient tous les deux le mot « règle » : on ne peut imiter que la technique, ce qui est traduisible en un système de règles. Le musicien continue : « Wagner est un génie ; mais un génie peut se tromper. Wagner se prononce pour la loi de l'harmonie ; je suis pour la liberté¹³¹⁸. » Selon Proust, tant que l'artiste reste inassimilable, son œuvre gardera sa fraîcheur. C'est pourquoi Vinteuil, artiste exemplaire dans ce passage, est un homme isolé, sans doute le plus isolé dans toute la *Recherche*. Debussy revendique cet isolement. « Il n'y a pas d'école Debussy. Je n'ai pas de disciples. Je suis moi¹³¹⁹. »

L'œuvre de Vinteuil reste « novateur à perpétuité » grâce à cet isolement. Parce qu'elle est inassimilable, elle ne s'intègre pas dans le courant de l'époque et garde l'apparence novatrice. D'où cette illusion optique de la « durable nouveauté », qui donne à l'œuvre l'impression qu'elle échappe à son contexte historique et revient à l'actualité chaque fois qu'elle est jouée. La présupposition de cet argument est que la différence et la nouveauté sont difficiles à distinguer. Ce qui diffère de tout est considéré comme nouveau. Pour mieux dire,

¹³¹⁶ P, III, p. 758.

¹³¹⁷ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 308 (« Déclaration à un journaliste autrichien », décembre 1910).

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 308.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 308.

la nouveauté est une catégorie critique, il n'y a que des différences dans le processus proprement créateur. Si Vinteuil « cherche puissamment à être nouveau », c'est en « s'interrogeant lui-même¹³²⁰ » : sa nouveauté se définit non pas par rapport au contexte historique, mais par rapport à soi-même. Le renouvellement de soi est la conséquence logique de cette quête de la différence. C'est un autre aspect de l'esprit debussyste de Vinteuil. « Je crois que le principal défaut de la plupart des écrivains et artistes est de ne pas avoir assez de courage et de volonté pour rompre avec leur succès, de ne pas chercher des voies et des idées nouvelles¹³²¹. » Le compositeur fictif de la *Recherche* est exempt de cette critique. Ce qui est le plus debussyste dans le septuor est moins l'atmosphère marine du début que cet ethos du créateur.

L'oubli est sans doute le destin de l'œuvre inassimilable, qui ne connaît parmi ses contemporains ni le public bienveillant ni les successeurs immédiats. Cependant, cette originalité inaltérable est aussi la condition de la résurrection de l'œuvre. Son mode d'existence est, en un mot, intermittent. Proust établit ainsi le lien entre la création et la survivance, qui manquait dans l'épisode de l'entretien avec les Cambremer. Cette pensée n'est sans doute pas généralisable à toute création artistique. Il est pourtant important de constater que ce lien contribue à justifier la vocation artistique du héros. Dans le contexte de notre discussion, son rôle est d'insérer la création dans l'histoire. Il existe une manière de créer qui fait survivre l'œuvre, telle est la leçon du septuor.

Les derniers quatuors de Beethoven

La création devenue un processus dans l'histoire, il nous reste à établir sa relation avec la réception. La réflexion sur les quatuors de Beethoven dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, composée vraisemblablement après la première rédaction du manuscrit mis au net (1916-1917), peut être considérée comme une synthèse des deux épisodes que nous venons d'analyser. Dans le domaine de la critique littéraire, la conception de l'histoire qui relie la création et la réception est explorée par l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, à laquelle Luc Fraisse a consacré une étude comparée avec Proust¹³²². Fraisse y analyse

¹³²⁰ P, III, p. 760.

¹³²¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 311 (*Azest*, 6 décembre 1910).

¹³²² Luc Fraisse, « Le "nouvel écrivain" : Proust précurseur de Jauss ? », in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, p. 79-93, article repris dans Luc Fraisse, *La Petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 641-655. Pour un autre rapprochement entre Proust et Jauss, voir Anne Simon, « "Maintenant regardez" : renoncer, attaquer, une révolution littéraire », *La Rumeur de distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 228-233.

l'épisode du « nouvel écrivain » dans *Le Côté de Guermantes*, qui en quelque sorte remplace Bergotte pour le héros. Dans le passage sur Beethoven, on peut trouver également des notions jaussiennes de l'horizon d'attente et de l'écart esthétique : « Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent¹³²³. » Ensuite, comme l'œuvre du « nouvel écrivain » dans *Le Côté de Guermantes*¹³²⁴, Proust attribue aux quatuors beethovéniens une fonction de former leur propre public.

Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre (en ne tenant pas compte, pour simplifier, des génies qui à la même époque peuvent parallèlement préparer pour l'avenir un public meilleur dont d'autres génies que lui bénéficieront) crée elle-même sa postérité. Si donc l'œuvre était tenue en réserve, n'était connue que de la postérité, celle-ci, pour cette œuvre, ne serait pas la postérité mais une assemblée de contemporains ayant simplement vécu cinquante ans plus tard¹³²⁵.

Outre l'idée directrice et très célèbre de la « postérité de l'œuvre », nous allons distinguer quatre aspects qui constituent la pensée historique de Proust.

D'abord, l'écrivain propose une idée de « progrès », qui se réalise malgré les caprices de la mode qu'il a constatés dans l'épisode de la réhabilitation de Chopin. Bien que Proust ne reconnaisse pas le progrès dans la création, il y a un progrès qui se réalise par la création, mais qui appartient à la réception. Certes, c'est un progrès momentané qui ne s'accumule pas, qui s'oublie parfois à cause de l'ingratitude de la postérité. Toutefois, grâce à ce progrès « dans la société des esprits » qui est l'enrichissement du musée imaginaire des monuments musicaux, la création obtient une signification historique.

Ensuite, la formation de la postérité exige un contact durable avec le public. Il faut que

¹³²³ *JFF*, I, p. 522.

¹³²⁴ « Celui qui avait remplacé pour moi Bergotte me lassait non par l'incohérence mais par la nouveauté, parfaitement cohérente, de rapports que je n'avais pas l'habitude de suivre. Le point, toujours le même où je me sentais retomber indiquait l'identité de chaque tour de force à faire. Du reste, quand une fois sur mille je pouvais suivre l'écrivain jusqu'au bout de sa phrase, ce que je voyais était toujours d'une drôlerie, d'une vérité, d'un charme, pareils à ceux que j'avais trouvés jadis dans la lecture de Bergotte, mais plus délicieux » (*CG*, II, p. 623-624).

¹³²⁵ *JFF*, I, p. 522.

l'œuvre endure la méconnaissance de celui-ci pour trouver ses vrais adeptes. La circonstance favorable pour l'appréhension de l'œuvre ne se forme pas tout seul avec le cours de l'histoire. Par ses propres qualités esthétiques, l'œuvre doit jouer un rôle actif dans l'histoire de réception.

Puis, la formation de la postérité peut être un travail collectif. Bien que ce cas ne soit pas analysé en détail par Proust (« pour simplifier », indique-t-il), il a une importance exceptionnelle, parce que c'est cette possibilité de travail collectif qui fait de la réception d'une œuvre novatrice un véritable processus historique.

Pour finir, contrairement à l'épisode du « nouvel écrivain », le passage ci-dessus évoque un maître ancien pour expliquer la construction du canon classique. Lorsque le romancier écrit que l'artiste doit lancer son œuvre « en plein et lointain avenir¹³²⁶ », celui-ci n'a rien de téléologique : c'est un avenir imprévisible. L'enjeu de ce texte n'est pas de défendre la modernité en musique, mais d'éclairer la dynamique de l'histoire, formé par l'interaction entre la création et la réception.

Par une synthèse de l'épisode de la réception de Chopin et celui de la création de Vinteuil, Proust dessine un modèle de l'histoire musicale qui n'est plus deux histoires séparées, mais une histoire à double temporalité. Il fait remarquer que cette histoire se présente déformée aux yeux de public par « une illusion analogue à celle qui uniformise toutes choses à l'horizon, que toutes les révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé¹³²⁷. » Selon ce passage, on s'imagine qu'il y a un panthéon de classiques, profané par les avant-gardistes. Cette illusion n'est autre que la conception de la « musique classique », qui a germé à l'époque de Proust et de Schönberg pour désigner le canon de la musique occidentale savante encore présent chez le grand public du XXI^e siècle, et dont le romancier analyse la naissance. La réflexion historiographique de la *Recherche* finit par éclairer la genèse du musée imaginaire¹³²⁸ qui est toujours d'actualité. De toute façon, ce musée est construit par les défis successifs à lui, c'est-à-dire par la constante différenciation suivie d'une « longue assimilation¹³²⁹ », et donc ne

¹³²⁶ *JFF*, I, p. 522.

¹³²⁷ *JFF*, I, p. 522-523.

¹³²⁸ Nous empruntons cette expression à la philosophe Lydia Goehr. Voir Lydia Goehr, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, traduction de Christophe Jaquet, Paris, La Rue musicale, 2018.

¹³²⁹ *JFF*, I, p. 523.

connaît ni une règle générale ni une homogénéité interne. La conception proustienne du classique n'a pas de valeur normative pour la création de l'avenir, qui est et doit rester foncièrement imprévisible.

7.2.2. Construction de l'histoire

Nous finirons ce chapitre par un parcours de ce musée imaginaire de la musique classique conçu par l'auteur de la *Recherche*. Nous suivrons l'ordre chronologique, mais au lieu de réexaminer la signification de certains compositeurs dans la vie et l'œuvre de Proust, nous nous interrogerons sur la place de ces compositeurs dans l'histoire musicale désignée par l'écrivain, leur rôle dans la construction de l'histoire et la façon dont ils exemplifient la dynamique de celle-ci. L'intérêt de ce parcours est donc moins historique qu'historiographique.

Dans cette perspective, nous ne tenterons pas de nous intéresser à tous les compositeurs importants qui apparaissent dans l'œuvre proustienne. Par exemple, les musiciens avant Beethoven ne seront pas évoqués. Bach et Mozart¹³³⁰ sont mentionnés plusieurs fois dans la *Recherche* comme des exemples de grande musique relativement accessible, mais leur apparition ne soulève pas de questions sur leur situation dans l'histoire musicale ; ils appartiennent en quelque sorte à la préhistoire du monde musical du roman proustien. En revanche, les compositeurs de la génération romantique sont plus intéressants pour nous, à cause de la présence de Beethoven dans leur création. Pareillement, notre étude ne portera pas sur les compositeurs français avant Debussy et qui ont joué des rôles importants dans la genèse de Vinteuil étudiée dans le chapitre 3, c'est-à-dire Franck, Saint-Saëns, Massenet et Fauré ; la génération qui a subi l'influence écrasante de Wagner est historiographiquement plus intéressante.

Beethoven et Wagner constituent les deux piliers du musée imaginaire des œuvres musicales dans lequel nous sommes sur le point d'entrer. La centralité de ces deux compositeurs allemands n'est évidemment pas une idée originale de Proust, elle est largement répandue parmi ses contemporains. La spécificité de l'auteur de la *Recherche* est dans le point de fuite où se rencontrent les deux lignes des traditions et où se trouve justement

¹³³⁰ La présence de Mozart est particulièrement importante dans *Jean Santeuil*. Voir le chapitre 2 de la présente thèse (« 2.2.2. Portraits de musiciens : présences de Reynaldo Hahn »).

Vinteuil, le compositeur de sa création.

Beethoven et les romantiques

Les critiques ont remarqué la dualité de l'image de Beethoven dans l'œuvre de Proust. Marie Gaboriaud trouve chez le musicien, d'une part, « le marqueur social d'une certaine mondanité de salons et d'un certain snobisme artistique » et, d'autre part, « le sublime des évocations musicales, qui constituent [...] un modèle pour l'écrivain¹³³¹ ». Cécile Leblanc distingue aussi chez Proust « un Beethoven grand public, celui des Verdurin, et un Beethoven beaucoup moins connu qui lui sert de modèle¹³³² ». Si Wagner est une figure controversée, Beethoven est vénéré de tous, mais compris par peu. Il apparaît de cette manière comme un créateur de référence. Notre question est de savoir quel type de référence il représente.

Le statut de Beethoven dans la *Recherche* est comparable à celui de M. de Charlus. Le baron est très convoité dans le monde, mais sa vraie nature est connue de peu de personnes. Si les Guermantes sont généralement favorables au compositeur¹³³³, il est le seul à vraiment apprécier sa musique. Charlus suscite la vogue des quatuors de Beethoven dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹³³⁴ ; il accueille le héros chez lui avec la *Symphonie pastorale*¹³³⁵ ; il donne une leçon de musique à Morel au sujet du 15^e Quatuor¹³³⁶ ; pendant les années de guerre, sa germanophilie est associée à un morceau de Beethoven¹³³⁷. Ses œillades à Jupien sont comparées aux « phrases interrogatives de Beethoven¹³³⁸ ». Enfin, Charlus se rapproche du compositeur allemand par la liaison qu'ils font entre l'art et la souffrance. Le talent artistique du baron est manifestement lié à son inversion. Dans *Le Temps retrouvé*, les tourments de la vie créatrice sont symbolisés par « ces terribles figures ravagées du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven¹³³⁹ ». La cécité du vieux baron peut être rapprochée de la surdité du compositeur.

Comparable à celle de Charlus, la dualité de Beethoven dans la *Recherche* a une

¹³³¹ Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Garnier, 2017, p. 366-367.

¹³³² Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 350.

¹³³³ *CG*, II, p. 781 et p. 811.

¹³³⁴ « Il avait eu envie de réentendre certains quatuors de Beethoven (car avec toutes ses idées saugrenues il est loin d'être bête et est fort doué) et avait fait venir des artistes pour les jouer chaque semaine, pour lui et quelques amis. La grande élégance fut cette année-là de donner des réunions peu nombreuses où on entendait de la musique de chambre » (*JFF*, II, p. 110).

¹³³⁵ *CG*, II, p. 850.

¹³³⁶ *SG*, III, p. 398.

¹³³⁷ *TR*, IV, p. 346-347.

¹³³⁸ *SG*, III, p. 7.

¹³³⁹ *TR*, IV, p. 485.

implication historique. Tout le monde est attiré par sa gloire, mais très peu peuvent entrer dans son secret et dans sa douleur. Cela signifie que l'on essaye de l'imiter en vain. Autrement dit, Beethoven paraît comme un artiste *inimitable*. Les compositeurs de la génération romantique sont parfois considérés chez Proust comme ses imitateurs. À propos du 15^e Quatuor à cordes, Charlus rappelle « la sublime phrase intarissable que le virtuose berlinois (nous croyons que M. de Charlus désignait ainsi Mendelssohn) devait infatigablement imiter¹³⁴⁰ ». Proust évoque la même phrase dans sa préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand : « la phrase prémendelssohnienne (ou plutôt infiniment surmendelssohnienne) du XV^e quatuor¹³⁴¹. » Quant à Schumann, il est appelé dans le Carnet 3 « un Beethoven étriqué¹³⁴² ». Le style de ces musiciens est le résultat d'un échec de l'imitation.

Schumann a d'autres rôles que celui d'épigone de Beethoven. Dans le chapitre précédent, nous avons constaté son importance dans la genèse du roman¹³⁴³. Cette fois, nous porterons notre attention sur l'aspect psychologique de sa musique. Lorsque Morel et Charlus donnent un petit concert chez les Verdurin, le dernier mouvement de la *Première sonate pour violon et piano* (*allegro quasi presto*) est décrit comme « inquiet, tourmenté, schumannesque¹³⁴⁴ ». En effet, tous les amateurs de Schumann savent qu'il est le compositeur de l'angoisse par excellence. Le Schumann de Proust a cependant une autre dimension, celle de la consolation et de la tendresse. Dans la plupart de ses apparitions dans la *Recherche*, il évoque la relation intime avec une personne chère. Le mouvement lent du septuor contient « une tendre phrase familiale et domestique » qui rappelle les *Scènes d'enfants* de Schumann¹³⁴⁵. Le héros imagine que Vinteuil a été inspiré par le sommeil de sa fille pour écrire cette phrase, qui le « calma tant par le même moelleux arrière-plan de silence qui pacifie certains rêveries de Schumann¹³⁴⁶. »

Pour résumer, Schumann représente la structure de l'angoisse et de la consolation, une structure fondamentale de la psychologie du héros qui se forme lors du drame du coucher.

¹³⁴⁰ *SG*, III, p. 398.

¹³⁴¹ « [Préface] », *CSB*, p. 616.

¹³⁴² Carnet 3, f^o 7r^o (*Carnets*, p. 259). Cette expression renvoie-t-elle à Schumann, comme le croit Antoine Compagnon, l'éditeur du carnet, ou à Vinteuil, comme le suggère Cécile Leblanc ? Notre lecture du manuscrit soutient celle de Compagnon. Voir Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 357. En tout cas, le contexte est la comparaison entre Vinteuil et Schumann et la filiation à Beethoven constitue leur point commun.

¹³⁴³ Voir le chapitre 6 (« 6.2.2. Thème, motif, phrase »).

¹³⁴⁴ *SG*, III, p. 343.

¹³⁴⁵ *P*, III, p. 757. Pour notre analyse musicale portant sur ce rappel, voir le chapitre 4 (« 4.3.2. NAF 27350 (2) »).

¹³⁴⁶ *P*, III, p. 757-758.

Dans *Le Temps retrouvé*, Schumann est le musicien de Saint-Loup¹³⁴⁷, et les derniers mots que le héros entend de lui avant sa mort est « un lied de Schumann¹³⁴⁸ ». C'est donc la musique de l'amitié et de la mort. Dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est aussi la musique du deuil et de la consolation. Nul autre compositeur illustre mieux que Schumann cette fonction cicatrisante de la musique, dont le héros, bouleversé par le souvenir de sa grand-mère disparue, entend un morceau pour piano au Grand-Hôtel de Balbec :

Je remontais dans ma chambre, mais je n'y étais pas seul. J'entendais quelqu'un jouer avec moelleux des morceaux de Schumann. Certes il arrive que les gens, même ceux que nous aimons le mieux, se saturent de la tristesse ou de l'agacement qui émane de nous. Il y a pourtant quelque chose qui est capable d'un pouvoir d'exaspérer où n'atteindra jamais une personne : c'est un piano¹³⁴⁹.

Musicien de la relation intime, Schumann fait contraste avec Chopin, son exact contemporain, qui est le musicien de la solitude et de l'isolement. Le « culte de Chopin » chez la marquise de Cambremer est intimement lié à la vie provinciale et solitaire de sa jeunesse¹³⁵⁰. Cet isolement représenté par Chopin est facilement associé à une nature malade, comme on le lit déjà dans le poème intitulé « Chopin » dans *Les Plaisirs et les Jours* : « Prince du désespoir ou grand seigneur trahi, / Tu t'exaltes encore, plus beau d'être pâli, / Du soleil inondant de ta chambre de malade¹³⁵¹ ». Charlus, dans sa jeunesse, a l'occasion d'entendre jouer Chopin, mais son professeur de piano lui en interdit l'écoute. Il explique cet incident à Morel comme suit : « Il avait compris que j'étais une "nature" et que je subirais l'influence de Chopin¹³⁵². » Or, la nature malade et la vie solitaire incarnées par le pianiste-compositeur signifient une disposition pour la création artistique. Vinteuil est un isolé, le héros sera un confiné. Les admirateurs de Chopin – Mme de Cambremer, M. de Charlus et la grand-mère du héros dans les avant-textes – sont les rares mélomanes sincères du monde proustien, libres de tout snobisme artistique.

¹³⁴⁷ *TR*, IV, p. 334.

¹³⁴⁸ *TR*, IV, p. 425.

¹³⁴⁹ *SG*, III, p. 185. On remarquera l'adjectif « moelleux », également employé dans l'épisode du septuor, où l'écrivain fait allusion aux *Scènes d'enfant*. *P*, III, p. 757.

¹³⁵⁰ « Vivant dans une famille provinciale qui avait peu de relations, n'allant guère au bal, elle s'était grisée dans la solitude de son manoir, à ralentir, à précipiter la danse de tous ces couples imaginaires, à les égrener comme des fleurs, à quitter un moment le bal pour entendre le vent souffler dans les sapins, au bord du lac, et à y voir tout d'un coup s'avancer, plus différent de tout ce qu'on a jamais rêvé que ne sont les amants de la terre, un mince jeune homme à la voix un peu chantante, étrangère et fausse, en gants blancs » (*CS*, I, p. 326).

¹³⁵¹ « Portraits de musiciens », *PJ*, p. 82.

¹³⁵² *SG*, III, p. 397.

La solitude et la nature malade chez le compositeur polonais font un contraste saisissant avec la représentation de la relation intime chez Schumann. Ce contraste est confirmé par Proust lui-même dans un passage de *Contre Sainte-Beuve*, que nous avons déjà évoqué¹³⁵³. Chopin s'exprime « toujours avec un accent intime maladif, et replié sur moi-même dans ses frénésies d'action, avec toujours de la sensibilité et jamais de cœur, souvent de furieux élans, jamais la détente, la douceur, la fusion à quelque chose d'autre que soi, qu'a Schumann¹³⁵⁴ ». Il y a deux manières de concevoir la musique romantique ou d'être un artiste romantique : le repli sur soi-même de Chopin et la recherche de l'autre chez Schumann. Proust l'écrivain connaissait les deux.

Toutefois, ce n'est pas le seul aspect de Chopin. Comme Beethoven et Schumann, il a sa propre dualité. La solitude et la nature malade de l'artiste sont aisément associées à la décadence. Sa musique est suspecte de sentimentalisme ou de névrose, comme on peut le sentir dans le personnage de Mme de Cambremer ou de M. de Charlus. Or, Proust met en scène la réhabilitation de Chopin autour de l'année 1910. Ce mouvement n'était nullement favorable à la décadence. Les critiques ont voulu inventer un autre Chopin, voir en lui une antithèse de Wagner, un antidote pour le décadentisme et un modèle pour l'art français. Lorsque Proust écrivait les derniers volumes de la *Recherche*, le pianiste-compositeur était devenu un précurseur d'un art moderne et français¹³⁵⁵.

André Gide est pleinement conscient du motif nationaliste de sa défense de Chopin. Il déclare qu'« il n'est pas de musique moins germanique¹³⁵⁶ » que celle du Polonais. Cette pensée est renforcée par une alliance imaginaire franco-slave : « La fréquentation continuelle de l'esprit français, de la culture française, [l'a] invité à exagérer les qualités précisément les plus antigermaniques du génie slave¹³⁵⁷. » À ce titre, Gide oppose Chopin à Wagner et le compare à Baudelaire : il fait remarquer la perfection formelle et les raccourcis qui caractérisent les œuvres du musicien polonais et du poète français, également qualifiés à l'époque de « malsains¹³⁵⁸ ». La dualité de Chopin, comme celle de Baudelaire, est celle de l'apparence décadente et d'un classicisme profond. Si Proust ne mentionne pas le classicisme de Chopin, il connaît bien la dualité de Baudelaire, dont il participe à la réhabilitation vers 1921 : c'est « un grand poète classique et, chose curieuse, ce classicisme de la forme s'accroît

¹³⁵³ Voir le chapitre 3 (« 3.1.1. *Contre Sainte-Beuve* : Cahiers 1, 7 et 29).

¹³⁵⁴ *CSB*, p. 281.

¹³⁵⁵ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 381-388.

¹³⁵⁶ André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010 [1931], p. 36.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

en proportion de la licence des peintures¹³⁵⁹ ». Si la réhabilitation de Chopin est liée à la confirmation de la vocation artistique du héros de la *Recherche*, elle ne peut pas être dissociée de ce contexte historique.

Wagner et les modernes

Wagner illustre une autre manière que celle de Beethoven de devenir la référence. Il n'est pas bien reçu dans le faubourg Saint-Germain, simplement à cause de l'indifférence ou de l'incompétence artistique des aristocrates¹³⁶⁰. Cependant, les éléments des drames wagnériens constituent des décors importants pour décrire le milieu Guermantes. Déjà dans « Combray », l'image de Mme de Guermantes a quelque chose de wagnérien¹³⁶¹. Dans *Le Côté de Guermantes*, l'entrée chez la duchesse est décrite comme « un changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles fleurs¹³⁶² ».

Ce rapport compliqué avec l'aristocratie suggère que Wagner est un marqueur de snobisme plus puissant que Beethoven. Tout en ayant une aura aristocratique, le musicien est méconnu par les Guermantes : c'est de la musique pour les bourgeois. Or, il faut savoir non seulement exalter le maître de Bayreuth, mais aussi l'abandonner au bon moment. Mme Verdurin, qui a entrepris un voyage à Bayreuth dans « Un amour de Swann¹³⁶³ », s'aperçoit rapidement de la déchéance du wagnérisme et se tourne vers la musique russe, ce qui fait son succès dans le monde¹³⁶⁴. Mme de Cambremer-Legrandin, trop impatiente et moins habile, déclare naïvement que l'art wagnérien est périmé et que Debussy est « en quelque sorte un sur-Wagner encore un peu plus avancé que Wagner¹³⁶⁵. » En revanche, Odette Swann reste wagnérienne jusqu'à l'époque de *Sodome et Gomorrhe*, ce qui nuit à sa réputation¹³⁶⁶.

Pour les créateurs, Wagner est aussi une référence qui fait contraste avec Beethoven. Alors que celui-ci paraît comme un génie inimitable qu'on essaie pourtant d'imiter, l'auteur de la *Tétralogie* s'impose comme celui qui exerce une influence sur la génération suivante, comme réformateur conscient et fondateur d'une école. L'imitation et l'influence sont les deux principes de la construction de l'histoire musicale chez Proust qu'il faut bien distinguer.

¹³⁵⁹ « [Préface] », *CSB*, p. 609.

¹³⁶⁰ *JFF*, II, p. 92-93 ; *CG*, II, p. 762 ; *CG*, II, p. 781.

¹³⁶¹ *CS*, I, p. 175-176.

¹³⁶² *CG*, II, p. 716. Pour une autre évocation des filles-fleurs de *Parsifal*, voir *CG*, II, p. 833.

¹³⁶³ *CS*, I, p. 295-296.

¹³⁶⁴ *P*, III, p. 741-742.

¹³⁶⁵ *SG*, III, p. 210.

¹³⁶⁶ *SG*, III, p. 145-146.

Pour être artiste après Wagner, il faut d'abord subir son influence, puis la dépasser.

Devant l'influence écrasante de Wagner, il y a « l'angoisse de l'influence ». C'est Nietzsche qui incarne cette angoisse dans le roman proustien¹³⁶⁷. Le philosophe est décrit comme « un homme qui poussait la sincérité avec lui-même jusqu'à se détacher, par scrupule de conscience, de la musique de Wagner¹³⁶⁸. » Proust interprète la critique nietzschéenne de Wagner comme une rancune du philosophe contre ce qui l'emporte, qui paralyse ses forces morale, spirituelle et enfin virile¹³⁶⁹. Ce « scrupule » est évoqué de nouveau dans *La Prisonnière* :

Je n'avais à admirer le maître de Bayreuth aucun des scrupules de ceux à qui, comme à Nietzsche, le devoir dicte de fuir dans l'art comme dans la vie la beauté qui les tente, et qui s'arrachent à *Tristan* comme ils renient *Parsifal* et, par ascétisme spirituel, de mortification en mortification parviennent, en suivant le plus sanglant des chemins de croix, à s'élever jusqu'à la pure connaissance et à l'adoration parfaite du *Postillon de Longjumeau*¹³⁷⁰.

Le scrupule de Nietzsche s'oppose à l'attitude en apparence purement esthétique du héros. Celui-ci, qui réfléchit sur l'œuvre wagnérienne avec un esprit lucide, semble ne pas avoir subi l'influence de cette musique lorsqu'il l'a entendue pour la première fois sur la plage de Balbec¹³⁷¹. Il singe l'attitude typique des symbolistes wagnériens mais n'entend rien de significatif dans la musique. Il n'y a pas de formation wagnérienne chez le héros de la *Recherche*, telle que son auteur l'a vécue pendant les années 1893-1894. Cependant, du point de vue de la génétique, nous avons vu que ce passage témoigne d'une influence wagnérienne vécue et dépassée par Proust lui-même¹³⁷². Enfin, il est difficile d'affirmer que le héros de *La Prisonnière* est totalement libre de l'influence du musicien. Sa réflexion sur l'unité de l'œuvre wagnérienne laisse un point douteux. Il prétend que *Tristan et Isolde* appartient à un type des grandes œuvres incomplètes du XIX^e siècle, « dont les plus grands écrivains ont

¹³⁶⁷ Sur les références au *Cas Wagner* de Nietzsche dans la *Recherche*, voir Jacques Le Rider, « Proust et Nietzsche », *REP*, n° 5, 2017, p. 231-234.

¹³⁶⁸ *CG*, II, p. 688-689.

¹³⁶⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983[1961], p. 17-19.

¹³⁷⁰ *P*, III, p. 665.

¹³⁷¹ « Quelques jours après nous rencontrâmes Mme de Villeparisis en sortant du concert symphonique qui se donnait le matin sur la plage. Persuadé que les œuvres que j'y entendais (le prélude de *Lohengrin*, l'ouverture de *Tannhäuser*, etc.) exprimaient les vérités les plus hautes, je tâchais de m'élever autant que je pouvais pour atteindre jusqu'à elles, je tirais de moi pour les comprendre, je leur remettais tout ce que je recelais alors de meilleur, de plus profond » (*JFF*, II, p. 58).

¹³⁷² Voir le chapitre 3 (« 3.2.2. Les épisodes d'initiation : Cahiers 49 et 64 »).

manqué leurs livres¹³⁷³ ». L'attaque reste pourtant injustifiée. Après cette déclaration, il ne fait qu'admirer le coup de génie final de Wagner, seulement terni un peu par « l'allégresse du fabricant », qui ne signifie pas que l'œuvre soit incomplète ou manquée. N'est-ce pas un reniement discret de l'influence de Wagner sur le héros ?

Claude Debussy est sans aucun doute le meilleur modèle du dépassement de l'influence wagnérienne. Dans le passage sur Wagner et Debussy, Proust montre qu'il connaît le fait historique, c'est-à-dire que celui-ci a d'abord intensément subi l'influence de celui-là¹³⁷⁴. Le dépassement de Wagner est superposé à la réhabilitation de Chopin, ce qui rend Debussy doublement important dans l'histoire musicale vue par Proust.

Cependant, nous avons vu que l'admiration de Proust pour Debussy est limitée chronologiquement (1911-1912) et ne concerne que quelques-unes de ses œuvres, notamment *Pelléas et Mélisande*. C'est un modèle précieux en ce qui concerne le rapport de l'artiste avec son passé, mais son originalité n'est pas aussi bien reçue par l'écrivain que sa conscience historique. D'ailleurs, l'auteur de la *Recherche* a tenté de dépasser l'influence de Debussy par un moyen qui lui est particulièrement cher : le pastiche¹³⁷⁵. Son jugement sur le compositeur français restera indécis, sinon ambigu. Nous proposons de comprendre cette attitude comme reflétant sa pensée sur la musique de son temps en général. Les lecteurs de la *Recherche* de notre époque peuvent avoir l'impression que les œuvres de Stravinski et de Richard Strauss y sont traitées de manière superficielle. Leurs noms ne sont mentionnés qu'en référence aux Ballets russes. À part l'entretien avec les Cambremer, la situation n'est pas très différente pour Debussy. Ces trois compositeurs sont mentionnés dans la plupart des cas pour la puissance évocatrice de leur musique, afin d'expliquer l'atmosphère d'une scène du roman. La musique moderne, autrement dit, n'a pas de statut de modèle esthétique qui mérite une interprétation théorique sérieuse.

Cette réserve de Proust pour la musique moderne doit être interprétée par rapport à sa préférence pour la musique instrumentale pure. Les œuvres de Debussy, de Strauss et de Stravinsky, connues et citées par Proust, sont essentiellement des musiques pour la scène et,

¹³⁷³ P, III, p. 666.

¹³⁷⁴ « Elle ne se rendait pas compte que si Debussy n'était pas aussi indépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire » (*SG*, III, p. 210). Voir *supra* (« 7.2.1. Réception et transmission »). Debussy avoue l'influence de Wagner sur son œuvre dans un article de 1903 : « 1889 ! époque charmante où j'étais follement wagnérien. » Voir Claude Debussy, *Monsieur Croche et d'autres écrits*, p. 144 (*Gil Blas*, 6 avril 1903).

¹³⁷⁵ Voir *CSB*, p. 206-207 et le chapitre 3 (« 3.3.1. La découverte de Debussy »).

en tant que telles, elles ne sont pas considérées comme musique de l'avenir dotée d'une signification esthétique importante. Cela ne prouve pas que Proust fût réfractaire au langage musical moderne. Tout au contraire, ces trois compositeurs sont tous présents dans le septuor de Vinteuil d'une manière allusive. Le langage musical des modernistes est intégré dans l'œuvre de musique absolue imaginée par Proust.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que Vinteuil est un rare représentant de la musique absolue dans la littérature européenne moderne. Ses deux chefs-d'œuvre, la sonate et le septuor, sont la défense et l'illustration de la musique absolue à l'époque du wagnérisme puis des Ballets russes, non seulement par leur titre et leur instrumentation, mais aussi par leur forme. À cet égard, Vinteuil se rapproche de Nietzsche, qui souhaite, dans *Le Cas Wagner*, « que le théâtre n'en vienne pas à dominer tous les autres arts¹³⁷⁶. » La sonate, qui commence dans une atmosphère symboliste, aboutit à la structure canonique et à la forme cyclique perfectionnée par César Franck. Le septuor illustre un parcours de l'histoire musicale à rebours : commencée avec des allusions à *La Mer* de Debussy et au *Sacre du printemps* de Stravinski, l'œuvre s'achève par le retour d'abord à une construction wagnérienne, puis à une forme dialectique beethovénienne. Cette revendication de la musique absolue ne signifie pourtant pas un conservatisme prôné par Hanslick et souvent associé à Brahms. De Franck à Strauss, Vinteuil avance par l'intégration d'éléments de la musique contemporaine, pour une régénération de la musique instrumentale pure, héritée de Beethoven et menacée par ses contemporains qui pêchent par désir de se consacrer davantage à la musique pour la scène, justement à l'instar de Wagner, qu'ils croient avoir dépassé. Les perspectives proustiennes de l'histoire musicale trouvent ainsi une synthèse dans le personnage de Vinteuil, figure de la musique absolue moderne.

¹³⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, traduction de Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 44.

Conclusion

Nous avons voulu montrer la centralité du septuor de Vinteuil dans la pensée musicale de Proust. Pour cela, il nous fallait d'abord éclairer la relation entre la sonate et le septuor. Dans une perspective génétique, la sonate a subi une transformation importante au dernier moment de sa gestation (avril-juin 1913), selon une problématique esthétique que l'on peut qualifier de formaliste. Le septuor a été conçu à partir d'une autre problématique, celle de définir l'individualité de l'artiste créateur. Le décalage entre ces deux problématiques soulève des questions théoriques que nous avons analysées dans la partie philosophique de cette étude, ce qui a conduit l'auteur de *La Prisonnière* à modifier la conception formaliste de la musique impliquée dans la position du narrateur d'« Un amour de Swann ». Le septuor hérite de la problématique de la sonate en ce qui concerne la critique de la métaphysique schopenhauerienne à laquelle adhère Swann, mais il s'éloigne de cette problématique en remettant en cause l'esthétique strictement formaliste. Ensuite, nous avons essayé de montrer la relation étroite entre les trois épisodes musicaux de *La Prisonnière*. Du point de vue de l'esthétique musicale, la comparaison entre Wagner et Vinteuil, ainsi que les séances du pianola, peuvent être considérées comme prologue et épilogue de l'épisode du septuor. Au cours de la méditation sur Wagner, le héros parvient à penser la musique dans sa relation avec son profond besoin de création artistique, qui s'enracine dans « des promenades du côté de Guermantes¹³⁷⁷ ». La possibilité de l'audition répétée, réalisée par le pianola, permet à l'écrivain de réexaminer la notion de la compréhension musicale.

L'enjeu philosophique du septuor, comme nous l'avons défini dans le chapitre 5, est une révision de l'esthétique musicale rationaliste. Dans cette révision sont compris l'ontologie platoniste « modérée » de l'œuvre musicale, le renouvellement de la théorie romantique de l'expression, l'élaboration d'un modèle d'écoute analogique et la conception paradoxale de la compréhension musicale. De toute façon, il faut tenir compte de ce que cette étape de révision est précédée d'une longue phase d'élaboration de l'attitude rationaliste, exigée pour rejeter l'esthétique idéaliste (ou « paradigmatique ») du XIX^e siècle. Le formalisme, qui constitue le noyau de cette attitude, a chez Proust une relation ambiguë avec ce qu'il a voulu dépasser, la métaphysique de la musique. Déjà dans l'opposition entre le wagnérisme de 1894

¹³⁷⁷ P, III, p. 664.

et le classicisme de 1895, on peut placer le premier développement de l'ontologie platoniste de l'œuvre, sous-jacente dans l'article sur Saint-Saëns. Ce double mouvement de continuation et de rupture se répète dans les années 1910-1913 : la genèse de la sonate à cette période se caractérise comme une mise en scène de la critique rationaliste de la métaphysique schopenhauerienne, introduite dans le roman proustien en 1910 pour la justification philosophique de l'art. Après la publication de *Du côté de chez Swann*, le besoin de cette justification parvient à remettre en cause l'attitude rationaliste, sans s'appuyer cette fois sur la pensée métaphysique. Il y a donc une tendance à la rationalisation de l'expérience musicale et une résistance à cette tendance, qui se font concurrence pour un fondement esthétique et qui concourent à une élaboration romanesque.

On peut supposer que la conception et la révision de la pensée esthétique dans un roman soient subordonnées à un objectif supérieur. Chez Proust, c'est la quête de la réalité musicale. Dès l'année 1894, grâce à l'amitié de Reynaldo Hahn, l'auteur des *Plaisirs et les Jours* était conscient que l'écriture de la musique ne devait pas se réduire à l'illustration d'un système esthétique abstrait. C'est dans cet esprit qu'il entreprend, dans le Cahier 69 (1909), une description musicale fondée sur l'expérience de l'auditeur et, dans les placards de *Du côté de chez Swann* (1913), une représentation qui vise à créer une image de l'intégrité de l'œuvre. En fait, tous les efforts de l'écrivain pour concilier l'expérience subjective de l'auditeur et l'existence objective de l'œuvre sont liés à la question de la réalité en musique. Parallèlement, dans le Carnet 4 puis dans *La Prisonnière*, l'écrivain se demande comment définir ce qui est réel en musique. C'est à partir de cette conception de la réalité musicale que nous avons pu reconstruire, à partir du roman proustien, une esthétique musicale fondamentalement différente de celle de Schopenhauer ou de celle de Hanslick.

Après la parution du premier volume de la *Recherche*, la quête de la réalité musicale est poursuivie par le biais d'une critique de la faculté d'apprécier la musique. Si Proust a voulu représenter avant tout l'expérience musicale vécue par ses personnages, ce n'était pas uniquement pour asservir la musique aux besoins de la littérature. Au contraire, c'était un choix philosophique. Par une représentation de l'œuvre musicale qui tient compte de l'écoulement permanent du temps, l'écrivain tente de définir la limite de la mémoire de l'auditeur. Constatant l'inévitabilité de la métaphore dans la description et l'ineffabilité de certains phénomènes musicaux, il explore la limite du langage. Enfin, la limite de l'intelligence est formulée par le paradoxe de la compréhension – une compréhension parfaite et définitive de l'œuvre n'est ni possible ni indispensable, le sens de l'expérience musicale ne

se découle pas d'une telle compréhension ; pourtant, il faut tenter de comprendre pour que l'audition ait un véritable sens. Ces réflexions épistémologiques constituent le fondement de la description du septuor, montrant que l'esthétique et la poétique sont inséparables dans la pratique littéraire de Proust. D'ailleurs, la quête de la réalité musicale lui permet une description de l'œuvre de musique instrumentale absolue dans toute sa vivacité et avec toute sa puissance évocatrice, qui ne s'absorbe ni dans la méditation métaphysique ni dans l'aspiration romantique et religieuse de l'immatérialité. Pleinement ouvert à la richesse du monde sensible, le septuor de Vinteuil n'est-il pas une antithèse du septuor mallarméen « de scintillations¹³⁷⁸ » ?

La description du septuor, puis l'impasse de la pensée esthétique à la fin de la scène du pianola, suggèrent que la question de l'écriture de la musique chez Proust est en fin de compte une question d'écriture littéraire. S'il se fait critique ou philosophe de la musique, c'est pour explorer comment un roman peut dire quelque chose de vrai sur la musique d'une manière proprement romanesque. Nous terminerons notre étude par une réflexion sur la relation entre la littérature et la musique.

Dans la *Recherche*, la défense de la musique instrumentale absolue est le fruit d'une longue confrontation avec les pensées esthétiques du XIX^e siècle qui supposent un lien privilégié entre les deux arts. Le jeune héros proustien – tout comme l'auteur lui-même – passe d'abord par le mythe de l'union originaire entre la poésie et la musique, illustrée par la lecture de George Sand par sa mère et par sa propre lecture de Bergotte dans « Combray ». La fascination de cette union romantique est brisée dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, notamment par La Berma et Norpois. La déclamation de l'actrice lui montre que le plaisir procuré par une telle union imaginaire n'est pas constitutif de l'expérience esthétique¹³⁷⁹. Le diplomate, par sa critique de Bergotte, lui apprend que la musicalité du texte n'est pas essentielle pour la valeur d'une œuvre littéraire¹³⁸⁰.

Ensuite, le héros s'éloigne de la métaphysique schopenhauerienne de la musique propagée par les écrivains wagnériens, qui voyaient en la musique le modèle idéal de la littérature. Si cette pensée finit par convaincre Swann lors du concert chez Mme de Saint-Euverte, le héros reste insensible à cet héritage philosophique de la génération fin de siècle.

¹³⁷⁸ Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut... », *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 38.

¹³⁷⁹ *JFF*, I, p. 440-441.

¹³⁸⁰ *JFF*, I, p. 464-465.

Parallèlement, si le héros dispose d'une solide connaissance de l'œuvre wagnérienne dans *La Prisonnière*, il passe à côté de la vogue du wagnérisme qu'il avait pu vivre dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. La présence peu importante de la musique dans la partie théorique du *Temps retrouvé* s'explique ainsi par cette structure narrative. Les œuvres de Vinteuil y sont évoquées simplement pour suggérer l'appel à la création artistique qu'elles semblaient incarner¹³⁸¹.

La formation musicale du héros est aussi éloignée de la pensée symboliste qui se caractérise par une ambivalence vis-à-vis de la musique, représentée par la célèbre formule de Mallarmé, « reprendre notre bien¹³⁸² ». La conception pythagoricienne de la musique cosmique à la base de cette pensée (« l'ensemble des rapports existant dans tout¹³⁸³ », écrit le poète), présente dans *Jean Santeuil*, est vite abandonnée par l'auteur de la *Recherche*. Le romancier ne revendique pas la supériorité foncière de la littérature que suggère le poète dans sa description de la « musicienne du silence¹³⁸⁴ ». L'idée de la concurrence entre les arts, sans doute une forme raffinée de ressentiment, n'existe pas chez Proust (« Et tout le reste est littérature », écrit un autre poète¹³⁸⁵). Par ailleurs, la révision du platonisme musical dans *La Prisonnière* prolonge la remise en cause du platonisme mallarméen impliquée dans « Contre l'obscurité » et confirme l'éloignement du romancier de la conception symboliste de la musicalité littéraire et abstraite.

Après avoir dépassé ces trois façons de mise en relation entre littérature et musique, Proust propose la séparation des deux arts. Au cours de l'exécution du septuor, le héros constate que la musique, en tant que moyen de communication des âmes, « est comme une possibilité qui n'a pas eu de suite » et que « l'humanité s'est engagée en d'autres voies, celle du langage parlé et écrit¹³⁸⁶ ». La voie du langage écrit, c'est celle de la littérature. Au milieu d'une méditation sur l'esthétique générale déclenchée par la musique, le héros réalise ainsi

¹³⁸¹ « 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 que Swann n'avait pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée ? D'ailleurs, elle n'eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas » (*TR*, IV, p. 456).

¹³⁸² Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 212.

¹³⁸³ *Ibid.*

¹³⁸⁴ Stéphane Mallarmé, « Sainte », *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 27.

¹³⁸⁵ Paul Verlaine, « Art poétique », *Œuvres poétiques complètes*, édition d'Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 327.

¹³⁸⁶ *P*, III, p. 763.

qu'il va prendre une voie foncièrement distincte. Toute forme de pensée qui assimile la littérature à la musique est rejetée à ce stade¹³⁸⁷. Le rôle de la musique dans la *Recherche* s'entient à fournir une justification sans métaphysique de la vocation artistique, en illustrant pour le héros une théorie de la création authentiquement individuelle. L'œuvre de Vinteuil n'est pas un modèle, mais un appel. Pourtant, l'appel du septuor constitue un moment décisif de ce roman de la vocation artistique. Ainsi s'achève la révision du paradigme esthétique que nous avons présentée comme objectif de cette étude dans l'introduction : premièrement, les épisodes musicaux de la *Recherche* ne sont plus l'illustration de l'esthétique musicale schopenhauerienne mais le fruit d'une quête de la réalité musicale ; deuxièmement, la littérature ne prend plus la musique comme modèle idéal mais comme son véritable objet, qui soulève toutes les difficultés propres à l'écriture romanesque ; troisièmement, la musique n'offre plus au héros une illumination qui rend d'emblée possible la création littéraire mais une théorie et une justification de la création artistique en général.

La valeur de la pensée musicale de Proust vient en partie du fait qu'il n'a pas utilisé la pensée musicale comme moyen déguisé de l'autojustification de la littérature. Sa conclusion sur la relation entre littérature et musique est le résultat d'une longue réflexion sur la musique elle-même. L'assimilation et la séparation des deux arts correspondent à la fascination pour la théorie métaphysique et à la quête critique de la réalité musicale. Ces deux moments sont mis en place autour des deux pôles du discours musical de la *Recherche*, la sonate et le septuor. Nous avons vu que ce double mouvement de l'esthétique musicale, vécu par Proust dans sa jeunesse, est non seulement incarné dans la structure narrative du roman, mais aussi présent dans sa genèse, et qu'il constitue la remarquable richesse de son monde musical. Par ce triple isomorphisme entre l'itinéraire de l'auteur, la genèse de l'œuvre et sa structure narrative, la musique s'impose comme thème illustrant par excellence le caractère autoréflexif du roman proustien, qui retrace enfin une histoire de la littérature se délivrant de son propre fantasme pour la musique. À la recherche de la réalité musicale, l'écrivain retrouve la lucidité de la littérature.

¹³⁸⁷ Sur la construction du paradigme musical à l'époque du symbolisme, voir Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 46-62. Sur la tendance formaliste impliquée dans le statut paradigmatique de la musique et la « réaction antimusicale » dans les années 1920, voir entre autres William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005, p. 88-100. La réaction proustienne contre le paradigme musical était, nous l'avons vu, d'écrire un roman sur la musique.

Bibliographie

I. Œuvres de Proust

I-1. Éditions de référence

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 (I, II, III et IV).

Jean Santeuil précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (*PJ* pour *Les Plaisirs et les Jours* et *JS* pour *Jean Santeuil*).

Contre Sainte-Beuve précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (*CSB*).

I-2. Autres éditions des œuvres de Proust

Écrits de jeunesse 1887-1895, édition d'Anne Borel, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust International, 1991 (*EJ*).

Le Mensuel retrouvé, édition de Jérôme Prieur, Paris, Les Busclats, 2012.

Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites, édition de Luc Fraisse, Paris, Éditions de Fallois, 2019.

Poèmes, édition de Claude Francis et Fernande Gontier, *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n° 10, Paris, Gallimard, 1982.

Les Plaisirs et les Jours suivi de *L'Indifférent*, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 1993.

La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys et autres textes, édition de Jérôme Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015.

La Prisonnière, édition critique par Luc Fraisse, Paris, Classiques Garnier, 2014.

I-3. Avant-textes publiés d'À la recherche du temps perdu

Carnets, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

Cahier 54, édition réalisée par Francine Goujon, Nathalie Mauriac Dyer et Chizu Nakano, Turnhout, Brepols, « Marcel Proust. Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France », 2008.

Cahier 71, édition réalisée par Francine Goujon, Shuji Kurokawa, Nathalie Mauriac Dyer et Pierre-Edmond Robert, Turnhout, Brepols, « Marcel Proust. Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France », 2009.

Cahier 53, édition réalisée par Nathalie Mauriac-Dyer, Pyra Wise et Kazuyoshi Yoshikawa, Turnhout, Brepols, « Marcel Proust. Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France », 2012.

Du côté de chez Swann. Un amour de Swann. Premières épreuves corrigées, introduction et transcription de Charles Méla, Paris, Gallimard, 2016.

I-4. Correspondances

Correspondance de Marcel Proust, édition de Philip Kolb, 21 tomes, Paris, Plon, 1970-1993 (*Corr.*).

Lettres. 1879-1922, sélection et annotation revue par Françoise Leriche avec le concours de Caroline Szylowicz, Paris, Plon, 2004.

II. Études sur Proust et la musique

ACQUISTO, Joseph, *Proust, Music and Meaning. Theories and Practices of Listening in the Recherche*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

AUCLAIR, Mathias, « *La Walkyrie* de 1893 à l'Opéra de Paris », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.

BLAY, Philippe, « Musique de Proust, musique de Hahn : l'au-delà et l'en-deça », *BMP*, n° 54, 2004.

BLAY, Philippe, Jean-Christophe Branger et Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

BEDRIOMO, Emile, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen, Gunter Narr, 1984.

BENOIST-MÉCHIN, Jacques, *Avec Marcel Proust*, Paris, Albin Michel, 1977.

BOULEZ, Pierre, « La composition chez Proust » in Antoine Compagnon (dir.), *Lire et relire Proust*, Nantes, Cécile Defaut, 2014.

CHIMÈNES, Myriam, « Proust auditeur de musique dans les salons parisiens », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.

CHAUDIER, Stéphane, « Les descriptions musicales de Proust », in Cécile Leblanc,

- Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- CŒUROY, André, « La musique dans l'œuvre de Marcel Proust », *Musique et littérature. Études de Musique et de Littérature comparées*, Paris, Bloud & Gay, 1923.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika, « Modell(-)Musik oder : Die Fügungen des Fragmentarischen. Über Proust und Beethoven », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- CORNETTE, Jérôme, « "...un lied de Schumann" : politique et esthétique du chant », *REP*, n° 2, 2015.
- DUCHESNEAU, Michel, « Lorsque le vent souffle de Balbec à Blankenberge : le "cas Proust" à *La Revue musicale* (1920-1928) », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- EIRICH, Hans Werner, « Don Giovannis steinerner Gast als Dominiques alter ego. Ein Mozart-Echo in Prousts *Les plaisirs et les jours* ? », in Luzius Keller (dir.), *Marcel Proust. Bezüge und Strukturen. Studien zu ›Les plaisirs et les jours‹*, Francfort-sur-le-Main, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 1987.
- FRAISSE, Luc, « Vinteuil et la musique à programme dans *À la recherche du temps perdu* de Proust », in Pascal Dethurens (dir.), *Musique et littérature au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- _____, « "Comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît" : Marcel Proust et Reynaldo Hahn », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015.
- _____, « L'esthétique beethovénienne de Proust », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- GIER, Albert, « Kitsch als Un-Musik. Marcel Proust und die *mauvaise musique* », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- GIER, Albert (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- GOUJON, Francine, « Du *Sacre du printemps* au septuor de Vinteuil », *Quaderni Proustiani*, n° 11, 2017.
- GRUBER, Gernot, « Hahn – Mozart – Proust », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- HARA, Shiomi, « Les "sources" textuelles de l'esthétique musicale de Proust », *BMP*, n° 44, 1994.
- _____, *Esthétique musicale de Proust*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1996.

- HECKMANN, Yvonne, « Die ›zwei Seiten‹ der Musik – Harmonie und Melodie im Werk André Gides und Marcel Prousts », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- _____, « Écrire la musique. La Sonate de Vinteuil et ses traductions allemandes », *REP*, n° 1, 2015.
- JOUBERT, Claude-Henry, *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, José Corti, 1984.
- KASSAP-RIEFENSTAHL, Roseline, « Une lettre inédite de Marcel Prost à Francis Planté », *Revue de musicologie*, t. 95, n° 1, 2009.
- KIM, Joowon, « Proust et l'invention d'un roman postwagnérien », *BMP*, n° 67, 2017.
- _____, « Charles Morel, virtuose raté ou artiste révélateur ? Étude d'un personnage d'À la recherche du temps perdu », in Stéphane Lelièvre (dir.), *Le Musicien raté*, Château-Gontier, Aedam Musicae, à paraître.
- KIM, Young-Hae, « Le Parsifal de Wagner et la Recherche en quête de l'Illumination : Art et réalisation de Soi », *BMP*, n° 67, 2017.
- LABARTHE, Patrick, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1, 2001.
- LARKIN, Áine, « Unsettling Scores: Proust and Music », *Romance Studies*, vol. 32 n° 2, 2014.
- LEBLANC, Cécile, « Proust et la "bande à Franck" : présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle », in Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert (dir.), *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- _____, « Schrift und Musik in Prousts *Les plaisirs et les jours* », in Albert Gier (dir.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Marcel Proust Gesellschaft/Insel Verlag, 2012.
- _____, « Proust et la critique musicale », in Mireille Naturel (dir.), *Proust pluriel*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
- _____, « Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la Recherche ? », *BIP*, n° 46, 2016.
- _____, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout, Brepols, 2017.
- _____, « "Comme un profil dessiné" : Aspects et enjeux de la chronique musicale dans *Jean Santeuil* », *Roman 20-50*, n° 67, 2019.
- _____, « "Une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre" : le paradoxe des exécutants dans la Recherche », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- LEBLANC, Cécile, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*,

- Paris, Hermann, 2020.
- LE GUAY-BRANCOVAN, Laetitia, « Marcel Proust et Camille Saint-Saëns, l'histoire trompeuse d'un désaveu », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- LERICHE, Françoise, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la *Recherche* », *BIP*, n° 16, 1985.
- _____, « La Musique et le système des arts dans la genèse de la *Recherche* », *BIP*, n° 18, 1987.
- _____, *La Question de la représentation dans la littérature moderne, Huysmans - Proust*, 2 tomes, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 1990.
- _____, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles I. Marcel Proust 4*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004.
- _____, « L'aventure d'une écriture », in Antoine Compagnon et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013.
- _____, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », *Genesis*, n° 36, 2013.
- MATORÉ, Georges et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Le café-concert, une musique aux marges de la *Recherche* ? », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999.
- NECTOUX, Jean-Michel, « Proust et Fauré », *BMP*, n° 21, 1971.
- _____, « Chopin ou le temps retrouvé », in Jean-Jacques Eigeldinger (dir.), *Frédéric Chopin. Interprétations*, Genève, Droz, 2005.
- _____, « Reynaldo Hahn et Édouard Risler », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Proust et ses amis*, Paris, Gallimard, 2010.
- NEWARK, Cormac et Ingrid Wassenaar, « Proust and Music: The Anxiety of Competence », *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 2, 1997.
- PAUSET, Ève-Norah, *Marcel Proust et Gustav Mahler : créateurs parallèles. L'expression du moi et du temps dans la littérature et la musique au début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PENESCO, Anne, *Proust et le violon intérieur*, Paris, Le Cerf, 2011.
- _____, « Proust et Fauré », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, Paris, Honoré Champion, 2015.

- PIROUÉ, Georges, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.
- REYNER, Igor, *Listening in Proust*, thèse de doctorat, King's College de Londres, 2018.
- REVULURI, Sindhumathi, « Sound and music in Proust: what the Symbolists heard », in Christie McDonald et François Proulx (dir.), *Proust and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- RUSHWORTH, Jennifer, « Proust's Notes to the Imaginary Music of Vinteuil: À la recherche du temps perdu and the Programme Music Controversy », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 48, n° 1, 2012.
- _____, « The textuality of music in Proust's À la recherche du temps perdu », *Romance Studies*, vol. 32 n° 2, 2014.
- SCHLÆZER, Boris de, « À la recherche de la réalité musicale », *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schloezer à La NRF et à La Revue musicale (1921-1956)*, édition de Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- TADIÉ, Jean-Yves, « Proust et Debussy », in Myriam Chimène et Alexandre Laedrich (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013.
- USHIBA, Akio, « Proust et Parsifal de Wagner », in Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Marcel Proust 6. Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007.
- WADA, Akio, « Proust et la critique wagnérienne », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », *Cahier Marcel Proust 9, Études proustiennes III*, Paris, Gallimard, 1979.

III. Autres études sur Proust

- ADORNO, Theodor, « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, traduction de Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009.
- ANDRÉ, Julie, *Le Cahier 46 de Marcel Proust, Transcription et interprétation*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.
- ANJOS, Yuri Cerqueira dos, *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- ATHIAS, Béatrice, *La voix dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2018.
- BASTIANELLI, Jérôme, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

- BECKETT, Samuel, *Proust*, traduction d'Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990.
- BOUILLAGUET, Annick et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014[2004]. (DMP)
- BRIOT, Aude, *Le Plaisir chez Proust*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.
- _____, « Le "nouvel écrivain" : Proust précurseur de Jauss ? » in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010.
- _____, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- _____, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013.
- GOUJON, Francine, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, 2 tomes, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1996.
- _____, « Comment Morel devient "la plus grande tante" », in Bernard Brun (dir.), *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Caen, Lettres modernes Minard, 2001.
- _____, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2020.
- HASSINE, Juliette, *Essai sur Proust et Baudelaire*, Saint-Genouph, Nizet, 1979.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- HULLU-VAN DOESELAR, Nell de, *Marcel Proust. La Rosace de Rivebelle*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- HURSON, Didier, « La critique de la faculté esthétique chez Marcel Proust », *REP*, n° 10, 2019.
- KELLER, Luzius, *Marcel Proust sur les Alpes*, traduit de l'allemand par Jean Kaempfer, Carouge, Zoé, 2003.
- LERICHE, Françoise, « Bouillon de culture... Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs : discours des historiens et représentation proustienne », in Annick Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009.
- LE RIDER, Jacques, « Proust et Nietzsche », *REP*, n° 5, 2017.

- LOZINSKY, Elena, *L'Intertexte fin-de-siècle dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Edmond de Polignac », in Jean-Yves Tadié (dir.), *Proust et ses amis*, Paris, Gallimard, 2010.
- _____, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique », *Genesis*, n° 36, 2013.
- MARCHAL, Bertrand, « Proust et Mallarmé », *BIP*, n° 40, 2010, p. 57-75.
- MARC-LIPIANSKY, Mireille, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974.
- NAKANO, Chizu, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1989.
- _____, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *BIP*, n° 21, 1990.
- NATUREL, Mireille, « À propos de l'article dans Le Figaro », *BIP*, n° 34, 2004.
- _____, « Le fabuleux destin de l'article dans Le Figaro », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Proust au tournant des siècles 1. Marcel Proust 4*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004.
- _____, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- _____, « Le Cahier 29, creuset de la Recherche », in Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Proust au brouillons*, Turnhout, Brepols, 2011.
- _____, « Proust et *Les Maîtres Sonneurs* de George Sand », *BMP*, n° 67, 2017.
- _____, « Le célibataire de l'art proustien. Un héritage flaubertien ? », *REP*, n° 12, 2020.
- PUGH, Anthony, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, 2 tomes, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- QUARANTA, Jean-Marc, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- _____, « Proust et Robert de Montesquiou : décadence, classicisme, originalité », in Nigel Harkness et Marion Schmid (dir.), *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts. Essays in Memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011.
- SCHNEIDER, Manfred, « Le temps comme événement. Proust et la théorie du sublime », *REP*, n° 9, 2019.
- SIMON, Anne, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1996.

- TEYSSANDIER, Laurence, *La Genèse de Charlus dans les cahiers de Marcel Proust*, 2 tomes, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2009.
- _____, *De Guercy à Charlus. Transformation d'un personnage d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- TON-THAT, Thanh-Vân, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », *BMP*, n° 46, 1996.
- _____, *Proust avant la Recherche. Jeunesse et genèse d'une écriture au tournant du siècle*, Bern, Peter Lang, 2012.
- TSUMORI, Keiichi, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- USHIBA, Akio, « Proust et Mallarmé », in Bernard Brun et Juliette Hassine (dir.), *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1*, Caen, Lettres modernes Minard, 2004.
- VERNET, Matthieu, « D'un Baudelaire l'autre, lecture critique du "soleil rayonnant sur la mer" », *BIP*, n° 40, 2010.
- WADA, Akio, « Proust et la Normandie Baudelairienne », *BMP*, n° 54, 2004.
- YOSHIDA, Jo, « Ce que nous apprennent les épreuves de *Du côté de chez Swann* dans la collection Bodmer », *BIP*, n° 35, 2005.
- YOSHIKAWA, Kaeko, « Les Personnages des Cambremer dans "Un amour de Swann" », *Bulletin annuel d'études françaises*, n° 30, Nishinomiya, Université Kwansei Gakuin, 1996.
- _____, *Les Cambremer dans À la recherche du temps perdu*, Osaka, Sogensha, 1998.
- _____, « Les Personnages des Cambremer dans "Un amour de Swann" (suite) », *Bulletin annuel d'études françaises*, n° 33, Nishinomiya, Université Kwansei Gakuin, 1999.

IV. Études et ouvrages sur la musique

- ACCAOUI, Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- ANGER, Violaine, *Le Sens de la musique*, 2 vols, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005.
- BLAY, Philippe, « Reynaldo Hahn interprète : du salon au palais Garnier », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015.
- BONDS, Mark Evans, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

- BOUCOURECHLIEV, André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993.
- BOULEZ, Pierre, « Chemins vers *Parsifal* », *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*, Paris, Christian Bourgois, 2005.
- BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926.
- COMBARIEU, Jules, *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1907.
- DAHLHAUS, Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduction de Madeleine Reiner, Liège, Mardaga, 1994.
- _____, *L'Idée de la musique absolue*, traduction de Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2006.
- _____, *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud, 2013.
- _____, *L'Esthétique de la musique*, traduction sous la direction de Julien Labia, Paris, Vrin, 2015.
- DARSEL, Sandrine, *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- DAURIAC, Lionel, *Essai sur l'esprit musical*, Paris, Félix Alcan, 1904.
- DAVIES, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- _____, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- DE LA MOTTE, Diether, *Harmonielehre*, Cassel, Bärenreiter, 2018 [1976].
- DODD, Julian, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- DUCHESNEAU, Michel, Martin Guerpin et Marie-Pier Leduc, « Musicologie et presse musicale en France (1889-1914) », *Revue de musicologie*, tome 103, n° 2, 2017.
- DUPÊCHEZ, Charles, *Histoire de l'Opéra de Paris*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1984.
- EHRHARDT, Damien, « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia*, vol. 4, n° 1, 1997.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006.
- EMERY, Éric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.
- ETCHARRY, Stéphane, « Hahn et la Grande Guerre », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013.

- FRANGNE, Pierre-Henry, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard (dir.), *La valeur de l'émotion musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- GIDE, André, *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010.
- GIROUD, Vincent, « Hahn critique musical », in Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2015.
- GOEHR, Lydia, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, traduction de Christophe Jaquet, Paris, La Rue musicale, 2018.
- GRACYK, Theodore et Andrew Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011.
- HAHN, Reynaldo, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957.
- HANSLICK, Eduard, *Du Beau musical*, traduction d'Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012.
- HULATT, Owen, « 'Pure Showing' and Anti-Humanist Musical Profundity », *British Journal of Aesthetics*, vol. 57, n° 2, avril 2017.
- INDY, Vincent d', *Cours de composition musicale*, 2 tomes, Paris, Durand, 1912.
- INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, traduction de Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983 [1961].
 _____, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019 [1976].
 _____, *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019 [1979].
- KAHAN, Sylvia, « "Rien de la tonalité usuelle": Edmond de Polignac and the Octatonic Scale in Nineteenth-Century France », *19th-century Music*, vol. 29, n° 2, 2005.
- KALTENECKER, Martin, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, MF, 2010.
- KIVY, Peter, *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.
 _____, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
 _____, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001
 _____, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
 _____, « Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess », *Music, Language, and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- LACOMBE, Hervé, « Conditions d'émergence et premières formes d'organisation de la musicologie française (1900-1914) », *Revue de musicologie*, t. 103, n° 2, 2017.
- LALO, Charles, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1908.

- LAVIGNAC, Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1903 [1897].
- LEVINSON, Jerrold, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- _____, « Musical Profundity Misplaced », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n° 1, 1992.
- _____, *Music in the Moment*, Ithaca, Cornell University Press, 1997 (*Musique sur le vif*, traduction de Sandrine Darsel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013).
- _____, *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- _____, *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- _____, *Essais de philosophie de la musique*, traduction de Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015.
- _____, *L'Expérience musicale : appréciation, expression, émotion*, traduction de Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2020.
- PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- PICARD, Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010.
- POTTER, Caroline, « Debussy and Nature », in Simon Trezise (dir.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- RAFFMAN, Diana, *Language, Music and Mind*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- RIEMANN, Hugo, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Londres, Augener, 1893.
- _____, *Dictionnaire de musique*, traduction de Georges Humbert, Paris, Perrin, 1900.
- ROBINSON, Jenefer, *Deeper Than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford, Clarendon Press, 2005.
- ROHMER, Eric, *De Mozart en Beethoven : Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1998.
- SCHLÆZER, Boris de, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, édition de Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009[1947].
- SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- SÈVE, Bernard, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2013[2002].
- STRAVINSKY, Igor et Robert Craft, *Dialogue and A Diary*, New York, Doubleday & Company, 1963.
- WAGNER, Richard, *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2013.
- WILD, Nicole et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2019[2015].

YOUNG, James O., *Critique of Pure Music*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

V. Études de critique littéraire

BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982.

BERTRAND, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, 2 tomes, Genève, Droz, 1996.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

_____, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.

DAYAN, Peter, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate, 2006.

GABORIAUD, Marie, *Une vie de gloire et de souffrance : le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

GENETTE, Gérard, *L'Œuvre d'art*, Paris, Seuil, 2010.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2014.

JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

LEBARBIER, Amandine, « *Cette jolie muse chrétienne* » : la figure de sainte Cécile dans la littérature et les arts en Europe au XIX^e siècle, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2017.

LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005.

MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

MARX, William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

PAUTROT, Jean-Louis, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.

SABATIER, François, *La Musique dans la prose française, des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.

SOUNAC, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

VI. Ouvrages généraux

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 2013[1889].
- _____, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses universitaires de France, 2019[1922].
- _____, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013[1934].
- CROCE, Benedetto, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Les Éditions du Félin, 2005[1913].
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, 2 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, traduction de Robert Rovini, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1968.
- _____, *Le Cas Wagner*, traduction de Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.
- NOAILLES, Anna de, *Œuvre poétique complète*, édition de Thanh-Vân Ton-That, 3 tomes, Paris, Éditions du Sandre, 2013.
- POUIVET, Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.
- RIVIÈRE, Jacques, *Études*, Paris, Gallimard, 1999.
- ROLLINAT, Maurice, *Œuvres, II. Les Névroses*, édition de Régis Miannay, Paris, Lettres Modernes Minard, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986[1936].
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction d'Auguste Burdeau, édition revue par Richard Roos, Presses universitaires de France, 2014.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, édition d'Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Table de matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Liste des abréviations	6
Introduction	7

PREMIÈRE PARTIE

Portrait du jeune écrivain en mélomane

Chapitre 1. De la musicalité littéraire à la réalité musicale : 1884-1895	20
1.1. Culture musicale de l'adolescence : 1884-1891	21
1.2. Une formation symboliste : 1891-1893	28
1.3. Années wagnériennes : 1893-1894	34
1.3.1. Naissance d'un critique musical	35
« Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet »	37
1.3.2. Nouvelles sous le signe de la musique	40
1.3.3. Élaboration d'une esthétique idéaliste	45
« Un dimanche au Conservatoire »	49
1.4. Vers la réalité musicale : 1894-1895	53
1.4.1. Premières contestations à l'esthétique idéaliste	53
« Famille écoutant la musique » et « Éloge de la mauvaise musique »	53
Les rencontres de 1894	56
1.4.2. « Portraits de musiciens », laboratoire de la pensée musicale	59
Chapitre 2. Entre esthétique et critique : 1895-1907	65
2.1. Saint-Saëns : entre classicisme et romantisme	66
2.2. La musique dans <i>Jean Santeuil</i>	76
2.2.1. La nature musicale des choses	77
2.2.2. Portraits de musiciens : présences de Reynaldo Hahn	82
2.2.3. La naissance de la petite phrase	90
2.3. De Ruskin à Sainte-Beuve : tâtonnements critiques	96
Lettre à Francis Planté (1902)	96
Les articles dans <i>Le Figaro</i> (1903-1907)	98

DEUXIÈME PARTIE
Genèse d'un monde musical

Chapitre 3. Formation des thèmes principaux : 1908-1913	108
3.1. Le côté de chez Verdurin : brouillons de 1908 - début 1910	109
3.1.1. <i>Contre Sainte-Beuve</i> : Cahiers 1, 7 et 29	109
3.1.2. Les origines du salon Verdurin : Carnet 1, Cahiers 31 et 51	112
3.1.3. « Un amour de Swann » en 1910 : Cahiers 69 et 22	114
Cahier 69	114
Cahier 22	119
3.2. Du côté de Guermantes : formation wagnérienne du héros	125
3.2.1. De la musicalité littéraire à l'esthétique idéaliste : Cahiers 6, 14 et 28	125
3.2.2. Les épisodes d'initiation : Cahiers 49 et 64	127
3.2.3. Wagner et <i>Le Temps retrouvé</i> : Cahiers 58 et 57	133
3.3. Swann et la sonate en 1911	138
3.3.1. La découverte de Debussy	138
3.3.2. L'audition chez les Verdurin : Cahier 15	141
3.3.3. Le concert Saint-Euverte : Cahiers 18 et 19	143
3.4. Autour de Vinteuil	147
3.4.1. Dactylographies corrigées (1912)	147
3.4.2. Éléments d'une esthétique nouvelle : le charme et la nécessité	149
3.4.3. Placards corrigés (1913)	156
Chapitre 4. Reformulation du roman musical : 1914-1922	162
4.1. Nouveaux éléments de la sociologie musicale	164
4.1.1. Les Cambremer	164
4.1.2. Charlus et Morel	167
4.2. Le septuor, un sommet du roman	170
4.2.1. Première version : Cahier 57	171
4.2.2. Deuxième version : Cahier 73	175
4.2.3. Manuscrits de 1916 : NAF 27350 (2) et Carnet 3	178
4.2.4. Cahier X	184
4.3. Le pianola, entre musique et littérature	189
4.3.1. Premières apparitions du pianola : Cahier 71	190
4.3.2. L'archétype de l'épisode : NAF 27350 (2)	192
4.3.3. Brouillons de 1915 : Cahiers 53, 73 et 55	196
Cahier 53	196
Cahier 73	198
Cahier 55	201
4.3.4. Cahiers IX et XI	205
4.4. Au-delà de Vinteuil	208

TROISIÈME PARTIE
Esthétique musicale d'À la recherche du temps perdu

Chapitre 5. Fondements philosophiques	218
5.1. Ontologie de l'œuvre musicale	221
5.1.1. Platonisme musical dans « Un amour de Swann »	223
5.1.2. Platonisme modéré dans <i>La Prisonnière</i>	231
La paternité de l'artiste	233
La singularité de l'œuvre	235
L'importance de la réalisation sonore	238
5.2. Expression ou le sens de la musique	242
5.2.1. Théories de l'expression dans « Un amour de Swann »	245
La théorie subjectiviste	246
La théorie métaphysique	247
La théorie formaliste	249
5.2.2. Représentation et inexpressivité	253
5.2.3. Régénération de l'esthétique romantique	260
Raisons pour la réhabilitation de l'expression	260
Le septuor et la nouvelle théorie romantique	264
Le sens de la musique	268
5.3. Écouter et comprendre	270
Les types de la compréhension	274
5.3.1. Le processus de la compréhension dans « Un amour de Swann »	276
5.3.2. Trois auditions dans <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	281
La scène de la transmission	281
Le concert sur la plage de Balbec	284
Le restaurant de Rivebelle	285
5.3.3. Nouveau modèle d'écoute dans <i>La Prisonnière</i>	288
Mémoire et plaisir/conscience temporelle et joie esthétique	289
Septuor ou comment vivre la musique	293
Pianola ou le paradoxe de la compréhension	299
« Sole mio » ou le temps perdu	302
Chapitre 6. Représenter l'œuvre	305
6.1. Conditions de description	310
6.1.1. Métaphore spatiale et causalité imaginaire	312
Espace métaphorique de la musique	312
Causalité imaginaire	317
6.1.2. La musique et l'ineffable	322
6.2. Éléments de la musique	327
6.2.1. Rythme, mélodie et harmonie	327
Le rythme	327

La mélodie	331
L'harmonie	335
6.2.2. Thème, motif et phrase	339
Le thème et le motif	340
La phrase musicale chez Proust	344
6.3. Forme et temps	348
6.3.1. Penser la forme	348
6.3.2. Écrire le temps	356
Chapitre 7. Critique et histoire	365
7.1. Réflexions métacritiques	367
7.1.1. Catégories du jugement esthétique	368
Le beau	368
Le sublime	370
Le charme	372
La profondeur	374
7.1.2. Le goût et la valeur	379
7.2. Perspectives historiques	384
7.2.1. Réception et transmission	385
La réhabilitation de Chopin	387
Vinteuil ou la « durable nouveauté »	391
Les derniers quatuors de Beethoven	393
7.2.2. Construction de l'histoire	396
Beethoven et les romantiques	397
Wagner et les modernes	401
Conclusion	405
Bibliographie	410
Table des matières	424

La pensée musicale de Marcel Proust

Résumé

La présente étude propose un parcours de l'ensemble de ce que Marcel Proust a écrit sur la musique, afin d'éclairer la place de cet art dans son œuvre et de situer sa pensée esthétique dans le contexte de l'histoire musicale. La première partie porte sur les textes écrits avant *À la recherche du temps perdu*. La deuxième partie est consacrée à une étude génétique sur les épisodes musicaux du roman proustien. La troisième partie offre l'analyse systématique des questions de la philosophie de la musique que l'on peut dégager de l'œuvre, ainsi que celle des stratégies d'écriture pour concrétiser les problèmes théoriques dans le roman. En s'appuyant sur ces trois axes de recherche, cette thèse vise à expliquer l'esthétique musicale proustienne comme un dialogue constant entre le romantisme, l'idéalisme wagnéro-schopenhauerien et le formalisme moderne. La dynamique de ce dialogue se définit comme l'établissement et la mise en cause d'une attitude esthétique rationaliste. La représentation de l'expérience musicale illustre cette réflexion critique sur le discours musical, tout en prouvant l'inséparabilité de l'esthétique et de la poétique dans la construction de ce roman. Enfin, l'écriture de la musique chez Proust, qui ouvre une nouvelle voie pour concevoir la réalité musicale dans le genre romanesque, aboutit à mettre fin à la pratique littéraire du XIX^e siècle qui prend la musique comme modèle idéal de la littérature.

Mots-clés : Marcel Proust, littérature et musique, critique génétique, esthétique musicale

Musical Thought of Marcel Proust

Abstract

This study offers an overview of all that Marcel Proust wrote about music, in order to shed light on the place of music in his work and to situate his aesthetic thought in the context of music history. The first part deals with the texts written before *In Search of Lost Time*. The second part is devoted to a genetic study on the musical episodes of the Proustian novel. The third part offers a systematic analysis of the problems of the philosophy of music that can be drawn from the work, as well as that of the writing strategies to concretize the theoretical questions in the novel. Drawing on these three lines of research, this thesis aims to explain the Proustian aesthetics of music as a constant dialogue between Romanticism, Wagnerian-Schopenhauerian idealism and modern formalism. The dynamic of this dialogue is defined as the establishment and the questioning of a rationalist aesthetic attitude. The representation of the musical experience illustrates this critical reflection on musical discourse, while proving the inseparability of aesthetics and poetics in the construction of the novel. Finally, Proust's writing of music, which opens a new way to conceive musical reality in the novelistic genre, leads to an end to the literary practice of the nineteenth century which took music as the ideal model of literature.

Keywords: Marcel Proust, literature and music, genetic criticism, aesthetics of music

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée

EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP 19)

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris