

421⁴²¹

GEORGES PIROUÉ

LA MUSIQUE

dans la vie, l'œuvre et l'esthétique de

PROUST

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL POUR OBTENIR
LE GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

1960

ÉDITIONS DENOËL
19, rue Amélie, Paris 7^e

LA MUSIQUE
dans la vie, l'œuvre et l'esthétique de
PROUST

LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL, sur le rapport de MM. les professeurs Charly Guyot et Zygmunt Estreicher, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Georges Piroué, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 3 novembre 1959.

Le doyen de la Faculté
des lettres,

Fernand BRUNNER.

Le travail et la pensée des autres est pour une grande part dans l'élaboration d'une thèse. Je ne saurais donc publier celle-ci sans rendre à beaucoup d'écrivains, critiques et exégètes de Proust l'hommage et la reconnaissance que je leur dois.

Au professeur Charly Guyot tout d'abord, qui a bien voulu diriger mes efforts et orienter mes recherches dans la connaissance littéraire de Proust.

Au professeur Zygmunt Estreicher dont les conseils et les suggestions, pour tout ce qui concerne le domaine musicologique, m'ont été d'un très grand secours.

A M. Pierre Jaquillard qui m'a souvent fait profiter de son érudition proustienne.

A ceux enfin qui, par leurs écrits ou leurs conversations, m'ont, à leur insu, ouvert de nouveaux horizons sur des sujets que j'aurais pu croire définitivement explorés. Qu'ils trouvent tous en ces lignes l'expression de ma chaleureuse gratitude.

Georges PIROUÉ.

Avant-propos

« La musique a été une des plus grandes passions de ma vie, disait Proust à Benoist-Méchin au cours d'un entretien. Je dis *a été*, car à présent je n'ai plus guère l'occasion d'en entendre autrement que dans mon souvenir. Elle m'a apporté des joies et des certitudes ineffables, la preuve qu'il existe autre chose que le néant auquel je me suis heurté partout ailleurs. Elle court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre ¹. »

Ce témoignage de première main ne nous a été rapporté qu'en 1957. On ne s'étonnera pas moins que personne jusqu'ici n'ait présenté la musique comme la clef la plus importante d'*A la recherche du Temps perdu*. Parmi les très nombreux ouvrages critiques consacrés à cette œuvre, on n'en peut relever que trois qui traitent de l'influence de la musique sur Proust, et d'une manière bien incomplète. Ce sont d'une part une courte étude délirante dont il y a peu de chose à tirer de Louis Abatangel: *Marcel Proust et la Musique*; un essai de jeunesse trop admiratif et trop idéaliste de Benoist-Méchin, réédité dernièrement sous le titre *La Musique du « Temps retrouvé »* dans le volume intitulé *Retour à Marcel Proust*. C'est d'autre part

une thèse d'université énumérative et pauvre de pensée : *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, par Florence Hier.

Il semble cependant que la Société des Amis de Marcel Proust ait voulu combler cette lacune en consacrant ses deux réunions du 28 août 1956 et du 1^{er} septembre 1957 à Proust et la musique. Les bulletins de 1958 et 1959 de cette société contiennent un remarquable texte de M. Pierre Costil consacré à *La Construction musicale de « la Recherche du Temps perdu »*.

Hors cela, nous ne possédons que des études fragmentaires ou des allusions, d'ailleurs fort nombreuses, dans des ouvrages qui considèrent tous l'œuvre de Proust sous une optique différente.

On est en droit de se demander pourquoi.

Nous dirons tout d'abord qu'une certaine critique s'est trop préoccupée de décrire l'homme à travers l'œuvre et d'identifier les modèles de Proust à travers ses personnages. C'était là se montrer trop disciple de Sainte-Beuve à propos d'un écrivain qui justement a condamné la méthode de l'auteur des *Lundis* dans cette première ébauche du *Temps perdu* qu'on a publiée sous le titre *Contre Sainte-Beuve*. Loin d'aller de la matière première de l'œuvre proustienne à la matière élaborée, cette critique parcourt le chemin inverse, remonte aux sources, accumule les notes érudites, ce qui ne nous éclaire guère sur le phénomène de catharsis dont est fait le génie de Proust. Elle se cantonne dans le domaine de l'histoire littéraire au sujet d'un homme dont l'effort essentiel a précisément été (et peu importe qu'il ait réussi ou non) de se libérer de l'histoire.

Nous ajouterons que la critique étant par tradition élucidative et rattachée à ce qu'on appelle aujourd'hui les sciences humaines, il était fatal qu'elle se subordonnât à des disciplines où l'analyse est reine et négligeât ce qui chez Proust relève de la synthèse. C'est sans doute la raison pour laquelle *A la recherche du*

Temps perdu a surtout été abordé sous l'angle de la sociologie — dans le cas d'une critique d'inspiration marxiste — et sous l'angle de la psychologie et de la philosophie — dans le cas d'une critique d'inspiration idéaliste. Ce qui d'ailleurs n'aboutissait à la trahison ni de Proust chroniqueur de son temps et inventeur d'une technique d'observation sociale ni de Proust moraliste et créateur d'une théorie esthétique de caractère mystique. Nous regretterons seulement qu'aucun musicien de métier ni aucun critique musical (Gisèle Brelet qui côtoie sans cesse ce sujet dans son magistral *Temps musical* aurait mené cette tâche à bien) n'ait jugé bon de consacrer au *Temps perdu* un ouvrage conçu sous l'angle de leur spécialité.

Ceci nous amène au centre du sujet. Tout porte à croire qu'appelés à définir un écrivain à plusieurs faces, les critiques se sont laissé entraîner à n'en montrer jamais qu'une seule : celle qui leur plaisait. Les uns ont voulu voir en Proust l'héritier de Saint-Simon et de Balzac (ce qui n'est pas faux), le peintre prodigieux d'une société et d'une galerie de portraits inoubliables; bref, le père de la seconde *Comédie humaine* que la littérature française possède. Un romancier et rien de plus. Ce parti pris leur a fait négliger tout ce qui chez Proust contrarie ou précède le miracle de la création. Les autres n'ont voulu voir en lui qu'une sorte de Mallarmé (ce qui n'est pas faux non plus), un tenant de l'art pur, un assoiffé d'absolu, un créateur d'un monde qui n'est pas de ce monde : un poète. Ils n'ont été attentifs qu'aux prodromes et à la finalité métaphysiques de l'œuvre, en oubliant que Proust n'a pas craint de donner à sa pensée forme humaine, commémorative, dramatique et lourde d'angoisse. Ils tendent à désincarner ce qui a pour plus grande qualité d'assumer le risque de l'incarnation.

Ce faisant, les uns et les autres ont assigné à Proust une place fixe près du sol ou près du ciel, ou plutôt

ils l'ont condamné à ne progresser jamais, que dans une unique direction : la chute ou l'ascension.

Or, si Proust satisfait à la fois à ces deux définitions, c'est qu'après avoir sans doute souffert de contradictions intérieures — l'illégitimité de la réalité et l'inefficacité de la non-réalité — il a trouvé le moyen de les harmoniser, trouvé le lieu de leur rencontre. Ce lieu, c'est la musique : univers concret puisque immédiatement uni au concret sonore, mais aussi univers abstrait puisque le son n'est pas spatial et ne correspond à rien d'objectif. Cette musique conjugue le dicible et l'indicible, le fuyant et l'appréhendé, l'imprécis et l'obsédant, l'universel et le particulier, le haut et le bas. Elle convertit tout mouvement vers la créature humaine en l'amorce d'un décollage vers les sommets, et toute aspiration mystique en poids de tendresse qui ramène à la terre.

Elle est simultanément pour Proust ce qui l'a décidé à écrire — la vision encourageante de la Terre promise — et le modèle de son œuvre — actualisation de la Terre promise — un garant moral et un répondant esthétique.

Il nous a donc paru qu'une étude sur Marcel Proust et la musique présentait un grand intérêt. Elle éclaire les préoccupations musicales d'un romancier dont on a surtout exploré l'activité littéraire. Grâce au « fil conducteur » dont l'écrivain parle, elle permet de considérer le roman dans une perspective inusitée, de regrouper les personnages selon des lois d'affinités nouvelles, de dégager quelques-uns de ses thèmes méconnus. Par l'approfondissement de ce qu'est l'émotion musicale, dans sa spécificité et dans le cadre historique des années 1880 à 1914, elle offre la possibilité de préciser certains aspects de la foi esthétique proustienne, de compléter la théorie de la réminiscence dont trop de critiques se sont contentés pour expliquer le phénomène de la création chez Proust. Enfin, par

une analyse parallèle du plaisir musical tel que Proust a pu le ressentir en même temps que l'exprimer et du plaisir que nous procure *A la recherche du Temps perdu*, elle nous autorise à lire ce roman comme une œuvre symphonique, fluide et opaque, intellectuelle et charnelle, nostalgique et terrienne, métaphysique et indépendante de toute croyance religieuse, se fabriquant à elle-même ses propres justifications, sa propre raison d'être.

Il apparaîtra peut-être alors que la musique est dans l'univers de Proust la rencontre du contingent et de l'absolu, le point d'équilibre entre ce qui passe et ce qui reste, le passage de l'incommunicable au communiqué — l'instrument de réconciliation fourni par Proust lui-même à tous les exégètes de son œuvre.

première partie

La musique dans la vie de Proust

La famille.

S'il est probable que Marcel Proust doit à son ascendance paternelle son amour de la nature, son sentimentalisme provincial et vieille France, c'est certainement à son hérédité maternelle qu'il est redevable de sa sensibilité musicale.

M^{me} Proust, née Weil, est issue d'une famille juive d'Alsace. Floris Delattre ¹ fait remarquer qu'elle est apparentée aux Neuburger qui avaient la passion de la musique. On sait d'autre part que Louise Neuburger épousait en 1891 le philosophe Bergson et que Proust assistait comme témoin à la cérémonie du mariage. Cette rencontre est fortuite, mais non la parenté spirituelle des deux hommes dont les goûts artistiques et les penchants intellectuels se ressemblent : l'exemple musical abonde dans leur œuvre respective pour illustrer découvertes psychologiques et raisonnements philosophiques. Il semble que la musique fasse partie de leur atavisme commun.

D'après Lucien Daudet ², M^{me} Proust ne vivait guère que pour son mari et ses deux fils, « fuyant le monde et consacrant à la lecture et à la musique le temps qu'elle y aurait perdu ». Maurois ³ affirme qu'elle jouait avec simplicité les sonates de Beethoven. Ce

détail se retrouve dans les *Journées de lecture* ⁴, alors que Proust, parlant d'une de ses grand-tantes, nous apprend que « sur la manière de faire certains plats, de jouer les sonates de Beethoven et de recevoir avec amabilité, elle était certaine d'avoir une idée juste de la perfection et de discerner si les autres s'en rapprochaient plus ou moins... Elle repoussait avec horreur qu'on mît des épices dans les plats qui n'en exigeaient pas absolument, qu'on jouât avec affectation et abus de pédales, qu'en « recevant » on sortît d'un naturel parfait ». Ce sont ces mêmes grand-tantes qui, dans *Du côté de Guermantes* ⁵ au moment de la mort de la grand-mère, refusent de quitter Combray parce qu'elles ont découvert un musicien qui leur donne des séances d'excellente musique de chambre : sonates de Beethoven, si l'on en croit un autre passage et une lettre à Schiff ^{6.7}. Quant à cette grand-mère, elle a une phrase charmante à propos des clochers de Chartres, dans *Contre Sainte-Beuve* : « Il y a dans leur rudesse quelque chose qui m'est très agréable. Je sens que s'ils jouaient du piano, ils ne joueraient pas sec ⁸. » Phrase qu'elle répète en la variant à propos du clocher de Combray dans *Du côté de chez Swann* : « 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 ⁹. » Entre autres évocations du même genre, le quatrième chapitre de *Regrets et Réveries* peint, à la manière désuète de Camille Mauclair, une famille de mélomanes ¹⁰ et l'écho de semblables soirées se retrouve dans une lettre de Proust à sa grand-mère de 1885-1886 : « Si tu avais entendu bier une certaine voix délicate, 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'assieds au bureau de

M^{lle} Biraben, notre hôtesse, pour te décrire M^{me} C. 11. » On notera enfin que Proust choisit comme héros d'une de ses premières nouvelles, *La Mort de Baldassare Silvande* dédiée à Reynaldo Hahn, un oncle violoniste ¹².

Le monde.

Si la famille de Proust est pour quelque chose dans les dispositions musicales de l'enfant, celles-ci vont surtout s'épanouir au contact du monde.

Le premier de tous parmi ses amis, Jacques Bizet le fait entrer dans la société. C'est le fils du musicien Georges Bizet et de Geneviève Halévy, fille de Fromental Halévy, auteur du fameux opéra *La Juive*, et un second mariage fera d'elle M^{me} Émile Strauss. Jacques présente son ami à sa mère, et, comme on voit dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* le narrateur transférer son admiration de Gilberte sur Odette Swann, Proust s'éprend pour elle d'une grande amitié. Il fréquente assidûment chez elle, où Gabriel Fauré s'asseyait avec simplicité au piano et accompagnait gentiment les chanteuses ¹³. Il lui rend visite dans ses lieux de villégiature, lui donnant la réplique et savourant ses hons mots qu'aux dires des initiés il prêtera plus tard à la duchesse de Guermantes. La jeune femme éveille et influence ses goûts. Proust ne cessera pas, pendant de longues années, de lui rendre compte dans sa correspondance des événements artistiques de sa vie.

Secondement, Lucien Daudet introduit le jeune Marcel dans le cercle de sa famille. Secondé par sa femme Julia Allait et transformé en vieux Parisien, l'auteur de *Sapho* reçoit le mardi la princesse Mathilde, Made-

leine Lemaire et, à ses dîners du jeudi soir, Edmond de Goncourt, Coppée, Hérédia, Richepin, Mallarmé, d'Aureville, Zola, Maupassant, Loti, Rosny, Hervieu, Hermant, Rodin, Carrière. Reynaldo Hahn, ami de Lucien, y joue ses *Chansons grises*¹⁴.

De là, Proust entre en contact avec d'autres salons, dont il nous a transmis le souvenir par ses *Chroniques du Figaro*¹⁵. Parmi ceux-ci, le plus célèbre est celui de Madeleine Lemaire. Cette aquarelliste, connue surtout pour son talent à peindre les fleurs, avait peu à peu pris l'habitude de recevoir le mardi, dans son atelier de la rue Monceau, tout ce que Paris comptait alors de plus brillant parmi les lettres, les arts et le « monde »; de Deschanel à Porto-Riche, de Puvis de Chavannes à Forain, de la grande-duchesse Vladimir à la baronne Gustave de Rothschild. Ces soirées ont un tel succès qu'il arrive souvent que les derniers arrivés sont obligés d'attendre dans la cour, plantée de lilas, le moment où ils pourront s'installer à l'intérieur. Le programme est court, mais de choix et se déroule dans un silence respectueux. Monnet-Sully récite des vers, Reynaldo Hahn chante l'une de ses compositions ou quelque pianiste à la mode joue les valse de Brahms. Parfois, Massenet ou Saint-Saëns se mettent au piano. Il arrive aussi que Madeleine Lemaire invite ses intimes à sa propriété de Réveillon, dans la Marne — un nom que l'on retrouve dans *Jean Santeuil*.

De l'avis de Bardac¹⁶, repris par A. Adam¹⁷, Mme Verdurin devra plusieurs de ses ridicules à cette protectrice des arts. Toutes deux ont en commun le terme d'« ennuyeux » dont elles se servent à tout propos, le titre de « patronne » qui exaspérait Reynaldo Hahn, mais amusait fort Proust. Elles interviennent de la même manière dans la vie des « fidèles » et meurent de la peur d'être « lâchées ». Proust moins assidu aux soirées de la rue Monceau se verra trai-

ter de déserteur. Ce sont les dîners du mardi chez M^{me} Lemaire qui lui donneront l'idée des fameux mercredis de M^{me} Verdurin.

André Billy propose comme modèle du même personnage M^{me} Aubernon¹⁸. Il n'a sans doute pas tort. A l'âge où Proust a pu la connaître, c'était, d'après Fernand Gregh, une grosse dame sans beauté, qui avait pu être potelée et peut-être piquante. On se moquait de ses robes trop claires, de ses rubans, de ses souliers pomponnés qui faisaient d'elle une étrange poupée¹⁹. On se plaignait de son despotisme, de la sonnette qui imposait silence aux conversations particulières, de son goût pour les propos trop sérieux et, pour tout dire, pédants. On retrouve sans peine, dans la M^{me} Verdurin de Proust, son esprit de coterie, ses exigences tyranniques, une certaine vulgarité que ne pouvaient masquer ses prétentions à la culture. Mieux encore, Proust s'est souvenu que M^{me} Aubernon possédait à Louveciennes une maison où les habitués de son salon se rendaient l'été par le train. Ce train n'est autre que le « tortillard » de Balbec, amenant à la Raspelière sa fournée de mondains, et Marcel y a voyagé en compagnie de Brochard dont il allait faire son Brichot et du haron Doasan, vieux beau poudré, l'une des clefs du haron de Charlus.

Un autre de ces salons est celui de la princesse Edmond de Polignac. Le prince est lui-même compositeur. Ses goûts paraissent plus sévères que ceux des mondains qui l'entourent. On entend chez lui de la musique française ancienne, des mélodies de Fauré, les sonates de Bach ou les quatuors de Beethoven²⁰.

Chez la comtesse Potocka, née Pignatelli et grande amie de Maupassant, fréquentent Widor et Fauré²¹, tandis que chez la comtesse de Guerne, c'est la maîtresse de maison elle-même qui chante, soit seule, soit avec M^{me} Kinen, le grand duo de *Sémiramis*.

C'est chez elle qu'on entend aussi en première audition les chœurs d'*Esther* de Reynaldo Hahn ²².

Au hasard de ces réunions mondaines, Proust par fait ses connaissances musicales. Dans l'album de confidences de M^{lle} Antoinette Félix Faure, il cite, en 1892, Beethoven, Wagner et Schumann, comme ses musiciens préférés ²³. Le 1^{er} juillet 1907, il invite à un dîner au Ritz, pour remplacer Fauré indisposé, Risler, le violoniste Hayot et le pianiste Hasselmann. Ces derniers interprètent une sonate de Fauré, et Risler joue du Wagner, du Beethoven, du Schumann ²⁴. En 1910, il écoute Enesco interpréter la sonate de Franck ²⁵. Lucien Daudet nous rappelle qu'ils se sont trouvés ensemble à la *IX^e Symphonie*, tandis que Georges de Lauris nous raconte une soirée au cours de laquelle le quatuor Capet exécuta, à l'ancienne salle Pleyel, les derniers quatuors de Beethoven. « Ce fut dans l'ombre discrète et recueillie du salon de M^{me} Lion, séparé de la salle par une toile métallique peinte, que la musique nous parvint. Marcel, ensuite, était riche d'impressions, de pensées, d'observations. Capet l'écoutait avec une surprise admirative et heureuse. Que d'intentions il avait saisies et ce n'était pas là de cette littérature qui, selon Degas, explique les arts sans les comprendre. Marcel, d'ailleurs, n'expliquait pas. Mais il avait été lui-même un instrument prodigieusement accordé et vibrant. Des vibrations se prolongeaient en lui de préférence à d'autres. Et il disait simplement — combien, toutefois, cela paraissait subtil, subtil mais non cherché — quels étaient les points, les nuances qui l'avaient particulièrement touché. Capet n'avait jamais entendu pareillement apprécier, avec le génie et l'âme de Beethoven, tout le talent, toute l'âme aussi qu'il avait apportés dans l'exécution. Il était enivrant d'avoir joué pour un tel auditeur qui savait si bien vous reverser ensuite, pour ainsi dire, dans le cœur, tout le plaisir émouvant,

né de ce quatuor ²⁶. » En 1918, Proust se déplace encore pour aller écouter le *II^{ème} Quatuor* de Borodine chez les Gabriel de la Rochefoucauld alors que l'année précédente il n'avait pu se rendre chez Gautier-Vignal où l'on exécutait la sonate de Liszt ²⁷.

Le théâtre également l'attire. « On donne à l'Opéra, écrit-il à M^{me} Strauss en automne 1912, 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 enchanteuses est racheté par de telles délicatesses, des raffinements nouveaux alors, et restés nouveaux, d'orchestration ²⁸. » En février 1910 il se rend à la répétition générale du ballet de Reynaldo Hahn, *La Fête chez Thérèse*, « momie habillée », comme il dit à Lauris ²⁹. Il assiste aussi à *Boris Godounof* ³⁰ et le 4 juin 1910, probablement, à une représentation de *Shéhérazade* ³¹. Les décors de Bakst le ravissent ³². Quoique malade, il partage avec tout Paris l'engouement pour les Ballets russes, si nous en croyons Marie Scheikevitch : « Il développa surtout les raisons qu'il avait de goûter la musique russe, n'ignorant pas l'influence qu'elle avait exercée sur la musique moderne française ³³. »

Musiciens et dilettantes.

Comme nous venons de le voir à propos de Capet, il arrive souvent que le contact avec les œuvres se double de contacts personnels avec les interprètes, les compositeurs et les amateurs de musique les plus qualifiés de la capitale. Proust connaît Saint-Saëns auquel il consacre un article dans *Le Gaulois* du

11 décembre 1895 et qu'il décrit jouant un concerto de Mozart dans *Un Dimanche au Conservatoire*³⁴. Il est d'ailleurs plus mondainement respectueux que sincèrement admiratif à son égard, puisqu'il le cite dans *Jean Santeuil*³⁵ comme le représentant officiel de la musique et n'hésite pas au moment de la guerre, en pleine vague nationaliste, à lui préférer Richard Strauss³⁶. A l'endroit de Fauré, ses sentiments sont plus chaleureux. « Sais-tu que les jeunes musiciens, écrit-il à Lavallée en 1894, sont à peu près unanimes à ne pas aimer *La Bonne Chanson*. Il paraît que c'est inutilement compliqué, etc., très inférieur au reste. Bréville, Debussy (qu'on dit un grand génie bien supérieur à Fauré) sont de cet avis. Moi cela m'est égal, j'adore ce cahier et, au contraire, ce que je n'aime pas, ce sont les premiers qu'ils affectent de préférer. *Au Cimetière* est vraiment affreux, et *Après un rêve* bien nul³⁷. » En 1910, il écrit à Reynaldo Hahn : « Si vous venez me voir aujourd'hui, est-ce que vous avez *Présents* de Fauré pour chanster³⁸? » (*sic*). Selon M^{me} de Noailles³⁹, Fauré était le joyau des réunions que Proust organisait. « Ce grand musicien subissait le charme de notre ami, dit-elle, céda à ses implorations insistantes et se mettait au piano. » Nous avons déjà dit qu'il aurait dû jouer le 1^{er} juillet 1907, à la fin d'un dîner au Ritz auquel assistaient M^{me} et M. de Caillavet, M^{me} d'Haussonville, de Clermont-Tonnerre, de Ludre, Robert Dreyfus, etc.⁴⁰.

Du côté des mélomanes, Proust approche des juges délicats et compétents : la princesse Brancovan, qui est amie de Paderewski (comme la marquise de Cambremer sera disciple de Chopin, par l'entremise de la dernière élève vivante du maître) ou la comtesse Greffulhe, à qui Paris a dû de connaître, entre 1903 et 1904, *Tristan et Isolde*, *Le Crépuscule des dieux*, *Parsifal* et des pages diverses de Glinka, Borodine, Rimsky-Korsakov, Tchaïkowsky.

Mais surtout il se lie d'amitié avec le comte Robert de Montesquiou qu'il a rencontré chez Madeleine Lemaire. Il se met en situation de rivalité avec lui au sujet d'un jeune pianiste, Léon Delafosse. « C'était un musicien prodige, nous raconte A. Adam ⁴¹. A sept ans, il était déjà un virtuose. A treize ans, il obtenait, nous dit-on, le premier prix du Conservatoire. En 1894, Marcel Proust le découvrit et le mena à Montesquiou. Le comte prit feu pour ce jeune génie qui lui demandait l'autorisation de composer des mélodies sur ses poèmes. Le 30 mai 1894, une fête fut donnée en son honneur à Versailles et Montesquiou en a raconté les fastes dans ses *Mémoires* ⁴². Proust partageait ou semblait partager l'enthousiasme du noble comte. Il vantait, en celui qu'ils appelaient l'Ange, la sécheresse du nez, son déchaînement passionné, son éloquente concision. Les malveillants disaient d'ailleurs que tous deux, Montesquiou et le jeune Marcel, voulaient mettre la personnalité du musicien au service de leurs propres ambitions ⁴³. En 1897, ce fut l'inévitable brouille. Il fut décidé que l'Ange était une petite canaille. » Quand on demandait à Montesquiou : « Qu'est devenu Delafosse ? » Il répondait : « Il est tombé dans son nom. »

Il est hors de doute que cette histoire a inspiré l'épisode de la liaison de Charlus avec le violoniste Morel. Fernand Gregh relève que si Proust a fait de Morel le fils d'un valet de chambre, Delafosse était, croit-il, le fils d'une concierge ⁴⁴. Quant à Jacques-Émile Blanche, il nous apprend que le personnage de Morel est formé de deux pianistes, artistes du salon Aubernon, favoris tour à tour de Doasan et de Montesquiou, qui se les disputaient ⁴⁵.

Cependant, Montesquiou n'a pas été sans exercer une influence culturelle profonde sur Proust. Le jeune homme épouse sa curiosité pour tout ce qui se passe d'artistique à Paris et partage ses ivresses. Un jour,

il le remercie pour de « gracieuses émotions musicales ⁴⁶ ». Une autre fois, il lui écrit après une représentation du *Martyre de saint Sébastien* où ils étaient ensemble le 21 mai 1911 au Châtelet : « Relié à votre enthousiasme par votre poignet, comme par une électrode métallique, j'étais agité de transports sur mon fauteuil comme s'il avait été électrique ⁴⁷. »

Tout porte à croire que c'est à ce chevalier de l'avant-gardisme, que Proust doit d'avoir été initié au culte et converti à la religion du wagnérisme. Il poursuit avec lui le rêve, cher également à Des Esseintes, d'une fusion intime de tous les arts. Plus précisément, il est probable que Montesquiou a été pour son jeune émule plus un modèle qu'un professeur. Il ne lui a pas tant enseigné les principes d'une esthétique nouvelle, qu'il ne l'a mise en pratique devant lui. Tous les arts se retrouvent dans ses discours que les improvisations brillantes et paradoxales de Charlus reflètent sans doute très fidèlement. Ses opinions irrespectueuses et subtiles, polémiques et impudiques sont à la fois en deçà et au-delà de tout jugement critique. Elles apportent la preuve que la jouissance musicale ou picturale n'a rien à voir avec les connaissances techniques, n'est pas une science mais une révolution intime, liée à l'humeur, à la sensation même la plus grossière, et qui pourtant, comme telle, mérite d'être analysée et formulée en mots. Ainsi, Montesquiou abat non seulement les murailles qui séparent les arts les uns des autres, mais la frontière même qui distingue l'art de la vie. Il renseigne moins sur la musique qu'il n'inaugure une manière de se comporter à son égard. Proust n'oubliera pas cet exemple. A la suite de son ami, il abandonnera toute timidité de non spécialiste pour découvrir la musique au fond de son être, la faire participer de son existence, trouver un plaisir de promiscuité à en parler sur le ton le plus familier. Nous n'en donnerons pour preuve que ce passage d'une lettre, d'une gros-

sièreté apprêtée qui est bien dans le goût du temps : « 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 chœur ⁴⁸. »

Reynaldo Hahn.

Bien différents semblent avoir été les rapports de Proust avec le dernier et le plus important de ses amis musiciens, Reynaldo Hahn, entré au Conservatoire à l'âge de onze ans et dont le talent sera très tôt remarqué.

Proust et lui se sont rencontrés pour la première fois au printemps de 1894. Grâce à Madeleine Lemaire, ils se lient d'amitié. Elle a l'idée de les inviter ensemble à venir séjourner dans son château de Réveillon. De ce séjour, des traces subsistent peut-être dans *Jean Santeuil*. Le héros du roman a pour ami Henri de Réveillon, prototype de Saint-Loup par certains côtés, mais au sujet duquel on notera que ses initiales sont celles de Reynaldo Hahn inversées; à quoi s'ajoute son nom, allusion claire au château de M^{me} Lemaire. Cet Henri est un musicien remarquable, toujours plongé dans sa musique, aux dires de sa mère, et qui, pour fredonner un air dont il ne se rappelle plus le titre, vient surprendre son ami au saut du lit ⁴⁹. Bien mieux, et par un procédé de segmentation dont Proust a souvent usé, un ami de Réveillon, le marquis de Poitiers, hérite de certains traits empruntés à la personne de Reynaldo. Proust s'en est d'ailleurs expliqué à son ami : « Je veux que vous y soyez tout le temps (dans

Jean Santeuil) mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît ⁵⁰. » En fait, ce marquis de Poitiers chante à la fin d'un dîner et se livre à des imitations qui évoquent irrésistiblement le dessin de Coc-teau représentant Reynaldo Hahn au piano. « Il chantait d'une voix charmante, sa cigarette au coin de la lèvre et penchant dans une sorte de frémissement à demi nerveux sa tête sur son cou, quoique ce fût un gros garçon très calme. » Et plus loin : « 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, déchainant toutes ces sonorités qu'il semblait conduire d'un air distrait et fatigué, la délicatesse et la violence ⁵¹. »

Des liens très étroits et très divers unissent pour toute la durée de leur vie Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Ils fréquentent ensemble la haute société, le même monde. Marcel présente Reynaldo à M^{me} Strauss; Reynaldo emmène Marcel chez les Daudet où il chante, comme nous l'apprend Edmond de Goncourt : « Le petit Hahn s'est mis au piano et a joué la musique composée par lui, sur trois ou quatre pièces de Verlaine, de vrais bijoux poétiques, une musique littéraire à la Rollinat, mais plus délicate, plus distinguée, plus savante que celle du poète berrichon ⁵². » « Je crois que c'est en 1901 que je rencontrai pour la première fois Marcel Proust, chez Anna de Noailles, raconte le duc de Gramont. Je fis la connaissance, à cette même réunion, de Reynaldo Hahn : il se mit au piano après le dîner et nous enchantait par son talent d'abord, puis par sa verve, interprétant des œuvres de Fauré, de Duparc ou de lui-même, imitant les ténors à la mode tout en fumant des cigarettes et en faisant des mots d'esprit ⁵³. » Laissons à Marie Scheikevitch le soin de compléter le tableau : « Admirablement bien disposé, il ne se plaignait pas de la hauteur de son col, proposa

lui-même de chanter et réclama simplement la permission de tourner le piano pour voir son auditoire en face... Toujours merveilleux, Reynaldo Hahn se surpassa lui-même. De sa voix chaude, bien timbrée, avec un charme incomparable, il chanta quelques-unes de ses mélodies. Puis, de vieilles chansons de France... Sa mémoire est impeccable, comme la perfection de sa diction et sa façon si personnelle d'agrémenter chaque nouvelle audition de commentaires imprévus ⁵⁴. »

Reynaldo n'est pas seulement pour Marcel une relation de salon. Tant que vivent le père et la mère de Proust, il est un ami de la famille. Preuve en est cette scène tirée de *Contre Sainte-Beuve* : « Maman, pensant à cette *Esther* qu'elle préfère à tout, fredonne timidement, comme avec la crainte de faire fuir, d'une voix trop haute et hardie, la mélodie divine qu'elle sent près d'elle : « Il s'apaise, il pardonne », ces chœurs divins que Reynaldo Hahn a écrits pour *Esther*. Il les a chantés pour la première fois à ce petit piano près de la cheminée, pendant que j'étais couché, tandis que Papa arrivé sans bruit s'était assis sur ce fauteuil et que Maman restait debout à écouter la voix enchantée. Maman essayait timidement un air du chœur, comme une des jeunes filles de Saint-Cyr essayant devant Racine. Et les belles lignes de son visage juif, tout empreint de douceur chrétienne et de courage janséniste, en faisaient *Esther* elle-même, dans cette petite représentation de famille, presque de couvent, imaginée par elle pour distraire le despotique malade qui était là dans son lit. Mon père n'osait pas applaudir. Furtivement, Maman jetait un regard pour jouir avec émotion de son honneur ⁵⁵... »

En 1900, Reynaldo qui séjournait à Rome vient retrouver Marcel à Venise et fait avec sa mère et lui une excursion à Padoue. « Vous, vraiment la personne qu'avec Maman j'aime le mieux au monde », lui écrit Proust en 1897 ⁵⁶. Cet aveu est d'importance.

Plus tard, pendant la longue période de la claustration de Proust, Reynaldo Hahn ne cessera de lui faire des visites quasi quotidiennes, « bien qu'il fût souvent obligé de revenir trois ou quatre fois de suite, jusqu'à ce qu'une fumigation imprévue fût terminée ⁵⁷ ». On relèvera que dans sa correspondance avec lui, Proust n'use jamais des faux-fuyants et contrordres dont il était coutumier pour éviter un rendez-vous ou s'épargner d'avoir à recevoir quelqu'un. Ce compliqué se fait simple pour l'ami : sa porte lui est ouverte.

Nous ajouterons sans insister, faute de documents, qu'une conformité de mœurs doit avoir également rapproché les deux hommes. Le langage convenu dont ils usent dans leurs lettres est significatif.

Mais qu'en est-il des rapports musicaux qu'ils ont pu entretenir ?

Au début de leur connaissance, Reynaldo Hahn semble d'abord offrir ses talents à son aîné. Au cours du séjour à Réveillon dont nous avons parlé, ils conçoivent l'idée d'écrire la vie d'un compositeur de musique. Projet juvénile vite abandonné. Plus tard, Hahn met en musique les *Portraits de peintres* de Proust qui seront chantés chez Madeleine Lemaire. Il arrivera souvent que, soit à Beg-Meil, soit à Versailles, en été 1908, par exemple, les deux amis travaillent côte à côte. Ils se rendront aussi des services matériels qui favorisent leur carrière, chaque fois que cela sera possible. C'est Reynaldo qui se chargera des démarches auprès de Grasset, au moment de la parution de *Swann*. Mais là s'arrête leur collaboration.

On ne s'enétonnera pas, si l'on considère que Hahn est devenu musicien bien avant que Marcel ne fût vraiment écrivain ; si l'on tient pour vrai aussi que la musique est beaucoup plus un métier que la littérature. Proust s'incline donc devant les succès de son camarade et rend peut-être aussi hommage à sa jeunesse. Il suit son ascension de loin, ne cesse de le

couvrir de flatteries. Sans doute lui est-il reconnaissant de pouvoir entrer, grâce à lui, en contact avec des interprètes, des directeurs de théâtres lyriques, des compositeurs. Il interroge, se renseigne. Mais ce sont des précisions sur le monde de la musique et non sur la musique elle-même qu'il obtient et dont il semble se contenter. « Qu'est-ce que c'est que le chef d'orchestre Firancel, demande-t-il. Vaut-il mieux ou moins bien que Vizenini ⁵⁸ ? » Parle-t-il de musique proprement dite qu'il se fait petit garçon. Le mot « Maître » apparaît dans ses lettres, quand d'habitude il appelle Hahn « son petit » ou « Bunchtinbul ». Il critique avec circonspection les articles de son ami et, lorsqu'il défend ses goûts personnels à propos de *Pelléas*, par exemple, on ne sait trop s'il le fait avec maladresse ou avec ruse tant il étale son incompetence. « ... Je ne me contrains pas d'aimer ce que vous n'aimez pas. *Pelléas*, *Salomé*, mais moi c'est sans raison, n'y connaissant pas ⁵⁹. » Les préalables psychologiques, prudences et ballons d'essai, l'emportent sur la sincérité. Sachant que ce que la musique lui faisait éprouver ne pouvait se transmettre par des mots et constituer des jugements, Proust n'a pas voulu sacrifier l'amitié à des tentatives d'explication vouées à l'échec. N'a-t-il pas dit, comme le note Emmanuel Berl « qu'il ne croyait pas possible d'associer un ami, fût-ce le plus intime et le plus capable de le comprendre, au travail tout instinctif de la création artistique ⁶⁰ ». De nombreux passages du *Temps perdu* pourraient confirmer cette remarque.

Si bien qu'en ce qui concerne la musique, tout semble finalement s'être passé entre les deux hommes de la manière suivante. Reynaldo, enfermé dans sa spécialité, ne parle jamais de son art comme d'un objet de jouissance commune à son interlocuteur et à lui-même. Il ne fait pas participer, mais il explique et décrit sur le ton du didactisme. Ce qu'il révèle ne lui coûte guère

et même les renseignements qu'il donne (on devine qu'il est très préoccupé de sa carrière) éloignent l'auditeur plus qu'ils ne le rapprochent du nœud du problème. De son côté, Proust a accepté les règles du jeu. Dissimulant ses vraies émotions, il feint la curiosité et l'enthousiasme, se prête aux discussions. Dans ses moments de plus grande sincérité, il considère son ami comme un dictionnaire de musique et ce que nous appellerions aujourd'hui une discothèque. De même qu'il consultait des étrangers sur la botanique ou un détail d'héraldique, il l'interroge et réclame de lui l'audition d'œuvres nouvelles.

Tandis que Montesquiou, de par l'identité de leur situation d'amateurs, paraît avoir été comme une première incarnation de ce que sera Proust musicien, Reynaldo Hahn, pour avoir été compositeur de métier, est réduit au rôle, à la fois nécessaire et desséchant, d'informateur. Si l'un a fait découvrir à Marcel sa vérité face à l'art, l'autre ne lui aura fourni que des bribes d'érudition sur la musique.

Les dernières années.

Dans la période finale de l'existence de Proust, alors que l'écrivain vit cloîtré, la musique, en apparence, tient moins de place qu'auparavant. Souvent Marcel se plaint du silence qui l'entoure et de l'impossibilité où il se trouve d'assister comme jadis à un récital ou à une représentation de gala. « Je peux, écrit-il à M^{me} C. en février 1915, en le méritant par une semaine préparatoire sans me lever une minute et en l'expiant par une semaine sans me lever non plus, aller entendre du Beethoven ⁶¹. » Et à Louis de Robert : « Depuis un an, je n'ai désiré que deux choses beaucoup : voir

l'exposition Manzi et entendre les derniers quatuors de Beethoven ⁶². » En réalité, la solitude à laquelle il est condamné le rend plus réceptif que jamais au message des sons. Il réapprend à écouter la musique comme il le faisait peut-être au sein de sa famille, loin des conversations et des polémiques, dans l'émotion immédiate et le recueillement. S'il ne peut plus fréquenter interprètes et compositeurs, la musique est entrée chez lui, s'est installée à son chevet et accompagne en sourdine le long et muet monologue qu'il entretient avec lui-même. Il possède un pianola de l'achat duquel il a parlé à M^{me} Strauss ⁶³. Sans doute les partitions s'entassent dessus, feuilletées et méditées beaucoup mieux qu'au concert, comme on le voit dans ce passage de *La Prisonnière*, où Albertine, plutôt que de jouer aux cartes ou aux dames avec le narrateur, lui fait de la musique ⁶⁴. Le souvenir de semblables soirées musicales transparait dans quelques pages de *La Fugitive*, alors que la jeune fille « rose sous ses cheveux noirs » s'asseyait devant l'instrument ⁶⁵.

Secondement, Proust est abonné au théâtrophone. Il y écoute, seul dans sa chambre capitonnée de liège, un acte des *Maîtres chanteurs* (le 20 février 1911) puis d'autres opéras de Wagner dont il avait entendu des parties, *Les Adieux de Wotan*, *Le Prélude de « Tristan »*, par l'orchestre Padeloup ou Colonne. Le 21 février de la même année, *Pelléas et Mélisande* est pour lui « une charmante révélation qui me tyrannise même un peu », écrit-il à un ami ⁶⁶, tandis qu'il mande à Robert de Billy : « Vous ai-je dit le trouble (charmant), que *Pelléas* écouté — et réécouté bien des fois — au théâtrophone que j'ai près de mon lit, a apporté dans mon existence ⁶⁷. » Il en parle également à Antoine Bibesco et à Reynaldo Hahn ⁶⁸. Enfin, alors que naguère c'était lui qui devait se déplacer pour aller applaudir des virtuoses, ce sont eux qui maintenant viennent chez lui. « Est-ce que si cette semaine, écrit

Proust à Vaudoyer en 1920, je faisais jouer auprès de mon lit pour deux ou trois beethoviens (*sic*) (gens fort en retard car il paraît que c'est le dernier des musiciens) le *XIV^e Quatuor*, vous viendriez? Si ma santé le rendait possible, je tâcherais en effet, après des années de silence, d'entendre pendant une heure de la musique ⁶⁹. » Ce projet resta irréalisé, mais on sait que d'autres plus extraordinaires furent mis à exécution. « Une nuit vers trois heures du matin, raconte Georges de Lauris, il appela Capet au téléphone. Il voulait entendre, quelque prix qu'il dût y mettre, le quatuor de Debussy et l'entendre immédiatement. C'était une curiosité passionnée, nécessaire, un mouvement d'amour. Capet dut éveiller ses collègues, et Marcel, seul dans l'appartement du boulevard Haussmann, écouta ce quatuor qui ne répondit jamais à plus grand désir. Quelque signe, marqué d'une correspondance secrète de nature, était peut-être caché en lui ⁷⁰. »

De même, nous rapporte René Chalupt ⁷¹, Proust en novembre 1916 sonne un soir, aux environs de minuit, à la porte d'Amable Massis, alors alto du quatuor Poullet qui venait de se faire entendre aux Concerts Rouge. La mère du musicien vint ouvrir « et se trouva en présence d'un homme qui déclina son nom : Marcel Proust. Il désirait avoir illico chez lui, nonobstant l'heure, une exécution du quatuor de Franck. M^{me} Massis, justement stupéfaite, commença par accueillir froidement ce visiteur inopiné. Attiré par le bruit des paroles échangées, Massis, sautant de son lit, apparut en pyjama. Proust lui ayant exposé le motif de sa visite : « Mais il est déjà minuit! objecta-t-il en consultant sa montre. — Qu'à cela ne tienne! J'ai un taxi « en bas et nous irons ensemble cueillir vos partenaires « à leur domicile respectif. »

Arrivés au boulevard Haussmann, les musiciens exécutent l'œuvre de Franck, après avoir eu beaucoup de

peine à s'installer. Proust les écoute de son lit, les couvre d'éloges hyperholiques, leur offre une collation de frites et de champagne, puis les prie de recommencer le même quatuor, sans se soucier le moins du monde de leur fatigue. D'ailleurs, il les payera bien.

Une autre nuit, il exige qu'on lui fasse entendre le quatuor de Fauré et, comme cette œuvre comporte une partie de piano, Gaston Poulet, quoique premier violon, est contraint de la tenir.

Enchanté de ses nouveaux amis, Proust projette alors de louer un palais à Venise et de les y emmener. On y aurait fait de la musique à longueur de nuit. Mais on est en pleine guerre et survient le désastre de Caporetto. Le projet échoue.

Parallèlement à ce rétrécissement de sa vie, les goûts de Proust se fixent. A la période de prospection un peu aventureuse et soumise aux fluctuations de la mode succède la période du choix définitif, de la méditation et de l'approfondissement. Wagner, qui avait été la révélation de sa jeunesse, reste son maître préféré. Il le défend alors que la jeune musique française, pour se signifier à elle-même son indépendance, se détourne de lui, à l'époque également où les nationalistes chauvins s'autorisent du caractère germanique de son œuvre pour la bannir des scènes parisiennes. La guerre, affirme-t-il, n'a pas ôté sa valeur à la *Tétralogie*⁷². Et il ne cesse jusqu'à la fin de sa vie de s'en référer aux drames de Bayreuth pour illustrer les détails les plus insignifiants de sa vie comme ses mystères les plus profonds.

Cette fidélité au passé ne le rend pas sourd à d'autres voix. Plus Français que Wagner mais sous certains aspects comparable à lui, Franck l'attire et retient longtemps son attention. Fauré l'émeut et lui rappelle curieusement Schumann — sans doute par une même manière de moduler avec témérité. Presque seul de son époque, il s'imprègne des derniers quatuors de Bee-

thoven, le XIV^e et le XV^e surtout. Enfin, en dépit des préjugés dont cet opéra continue d'être victime, il s'obstine à considérer *Pelléas et Mélisande* comme un chef-d'œuvre qui satisfait ses plus obscures aspirations.

Si nous comparons ces quelques éléments d'une biographie musicale de Proust avec l'histoire de la musique telle qu'elle s'est déroulée à la même époque, nous nous apercevons que l'expérience subjective de l'un ne recoupe pas exactement l'évolution objective de l'autre.

Prenons quelques exemples. D'après René Dumcsnil, les événements musicaux marquants des années 1875 à 1914 sont, entre autres, la première de *Pelléas et Mélisande* (30 avril 1902), la fondation de la Schola Cantorum (1896), la venue à Paris des Ballets russes de Serge de Diaghilev (mai 1909). Or, Proust ne paraît découvrir l'opéra de Debussy qu'en 1911, au théâtre-pho-
ne, neuf ans après la création. Sur la Schola Cantorum, il n'a qu'une allusion d'où l'ironie n'est pas absente : dans *Du côté de Guermantes*, une petite cousine d'Oriane se rend tous les matins à la Schola pour « apprendre le contrepoint et la fugue », signe évident de snobisme ⁷³. Quant aux Ballets russes, il les a certes appréciés, mais peut-être plus en spectateur qu'en mélomane et, s'il a aimé la musique russe, il n'a pourtant qu'un mot très froid pour Strawinsky dont il n'a pas deviné l'importance et dont le génie rythmique, sans aura de mystère, si néo-classique de structure, ne devait guère l'émouvoir. Autre remarque suggestive : les noms de Lalo, Florent Schmitt, Paul Dukas, Ravel même (à une seule exception près) n'apparaissent pas sous sa plume.

Il paraît clair que Proust ne s'est pas trouvé en état de synchronisme parfait avec la musique de son temps. Et cela n'a rien d'étonnant : qui peut se vanter d'avoir vécu son propre présent selon des critères établis par l'avenir? Il est plus surprenant, et moins excusable,

qu'il n'ait pas été mêlé non plus au petit groupe des compositeurs qui inventaient la musique de cette période ni qu'il ait été initié à leur art. C'est dans la masse des publics de concert, toujours prompts à s'engouer à l'avance ou en retard, qu'il faut aller le chercher et c'est à travers l'opinion déformante de cette société d'amateurs qu'il faut l'imaginer prenant contact avec le monde des sons. En ce sens, on pourrait déjà dire qu'il a manqué son rendez-vous avec la musique en soi. Il ne l'a perçue qu'au travers d'une épaisseur sociale et psychologique, dans l'intervalle des incidents de salon et des papotages de loges. Tout compte fait, l'analogie n'est pas niable entre Stendhal à la Scala de Milan et le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* à l'Opéra. Si les toilettes ont changé, les mœurs ont peu varié.

Uniquement préoccupé de se distraire, le monde que fréquente Proust a fait de la musique un adjuvant à ses plaisirs. Il va au théâtre pour se montrer et subsidiairement pour applaudir une cantatrice. Il organise des concerts pour attirer les invités et faire étalage d'avant-gardisme ou de magnificence. Il se livre à un véritable commerce de virtuoses, d'où les passions amoureuses ne sont pas absentes. Ainsi, le jour même de la fameuse scène que Charlus fait au narrateur, on distingue « les premiers accords de la 3^e partie de la *Symphonie pastorale*, « la joie après l'orage », exécutée non loin de nous, au premier étage sans doute, par des musiciens ⁷⁴ ». Ce même Charlus atteint au comble de la pédanterie, du cahotinage et de la passion en formant le projet de faire jouer une *Aria* de Bach par Morel au Mont-Saint-Michel, en l'honneur de Saint Michel son patron ⁷⁵.

Marcel Proust se soumet au jeu. Il ne cesse de fixer des rendez-vous aux gens dans leur loge de théâtre. Nous avons vu qu'il organisait des concerts au Ritz. Un jour, il songe à un dîner-chantant à Armenon-

ville ⁷⁶. Une autre fois, il invite le due de Gramont et son épouse au Grand Hôtel de Cabourg; « pour nous trois, il avait organisé après le repas dans une salle préparée à cet effet, une soirée musicale où se fit entendre un excellent ténor, qui représentait alors le type du chanteur de charme actuel ⁷⁷ ». Nous avons constaté qu'il disputait à Montesquiou l'honneur de chaperonner le pianiste Delafosse. Il n'est pas rare de le voir s'occuper, dans sa correspondance, de placer un chanteur, comme il lui est arrivé de recommander un valet de chambre, un garçon de restaurant ou un chauffeur. Entretenue par les mondains, la musique comporte une séquelle d'ennuyieuses obligations mondaines.

Faute de connaissances précises, cette même société se livre à ses impressions, à ses intuitions, à ses marottes avec une assurance provocante. On se glorifie d'être ignorant. Robert de Montesquiou note dans ses *Mémoires*, à propos de la comtesse Greffulhe : « J'ai parlé de la valeur intellectuelle de ma cousine, valeur réelle bien que nullement littéraire (par bonheur), toute de don naturel ⁷⁸... » A quoi Proust fait écho, écrivant à Robert de Billy : « Décidément, je n'ai aucun goût — ou le contraire ⁷⁹. » Ailleurs, Montesquiou aggrave encore ses déclarations : « Mes connaissances musicales n'étant que sensibles, je crains toujours de les hasarder dans la technique ⁸⁰. » Et Proust fait chorus : « On peut sentir la musique sans connaître l'harmonie ⁸¹. » Il n'est pas surprenant dès lors que le mauvais goût fleurisse partout et qu'apparaissent sans cesse, dans les opinions des amateurs, les noms d'Adam, d'Augusta Holmès, d'Auber, à propos de qui on se souviendra que les titres de ses œuvres (*Les Diamants de la couronne*, *Le Domino noir*) éveillent la nostalgie du narrateur dans *Swann* ⁸². Les appréciations se font au petit bonheur. « M^{me} Sulzbach, écrit Proust à Reynaldo Hahn, donnerait tout Beethoven pour une chose

de Fauré ⁸³. » L'éclectisme est roi. « Quant à Fauré, commente Proust dans une autre lettre, je ne sais pas s'il est sincère dans tout ce qu'il dit, mais on est un peu effaré de voir qu'après avoir parlé de Wagner (article sur *Le Crépuscule des dieux*) comme d'un « Titan », il donne exactement les mêmes éloges à Serge Basset (journaliste au *Figaro*), à Broussan (co-directeur de l'Opéra). Il est vrai que me rappelant certaines choses qu'il m'a dites sur Wagner, le fait de parler sur le même ton de Basset et de Broussan (et... de Messenger) n'implique peut-être pas une extrême admiration ⁸⁴. » Encore ici peut-on croire aux arrière-pensées de Fauré. Mais qu'en est-il de Saussine qui « compare anxieusement Wagner, Bach et Chausson dans sa tête, mais au piano semble n'avoir jamais lu que Poise ⁸⁵ ». L'incompétence de Proust, son manque de discernement nous étonnent lorsque, faisant allusion au *Martyre de saint Sébastien*, il compare le troisième acte à la *Marche des Petits Joyeux*, ou que, défendant Pelléas, il y découvre le style de *Malbrough s'en va-t-en guerre* ⁸⁶. Chose plus grave, il n'a pas reconnu en Romain Rolland l'un des meilleurs musicographes de l'époque, qu'il aurait été bien inspiré de fréquenter, puisqu'il écrit en 1911 : « Dans *La Revue de Paris*, une étude de Romain Rolland sur Tolstoï; il a beaucoup plus de bon sens littéraire qu'il ne doit avoir (autant que je puis supposer) de musical ⁸⁷. » Il est vrai que Reynaldo Hahn a dit une fois de Proust qu'il n'avait pas bien connu la musique ⁸⁸.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de cet ensemble de remarques? Nous dirons qu'avec un certain recul, deux pôles d'attraction apparaissent. D'une part, la musique allemande, subdivisée en musique romantique, dans laquelle, à cette époque, Beethoven est inclus, et musique néo-romantique ou, si l'on veut, romantique décadente, celle de Wagner. D'autre part, la musique française en train de renaître, soit qu'elle

eût été revigorée au contact des grandes œuvres germaniques, soit qu'elle entendît s'opposer à leur influence en retrouvant une tradition et une esthétique nationales. Son chef de file, aux yeux de Proust, est Debussy.

En ce qui concerne la musique allemande, il importe de relever ceci : Proust la découvre avec un grand retard sur les cercles proprement musicaux. S'il est possible que Wagner lui ait servi d'initiateur et qu'il l'ait connue par ordre chronologique inverse (« quand on commença à admirer Wagner, les ex-wagnériens préfèrent Beethoven, puis Bach, puis Hændel⁸⁹ »), il est encore plus net que, dans cette expérience, il se trouve être tributaire des écrivains romantiques français qui longtemps avant lui, dans un Paris qui était le haut lieu musical de l'Europe et qui voyait défilier sur ses scènes Paganini, Chopin et Liszt, s'étaient écriés avec Jules Janin : « La musique, c'est l'art nouveau de la France, c'est notre passion nouvelle⁹⁰. » On notera avec intérêt que les romanciers du XIX^e siècle les plus sensibles à la musique sont justement ceux que Proust a le mieux lus et dont il a le plus parlé : Stendhal qui ne conçoit pas d'autre musique que mélodique, donc fondée sur le plaisir de sentir; Balzac pour qui la musique est le langage de l'amour, qui considère comme synonymes les mots « musicien » et « allemand » et dont le personnage de Gambara annonce et préfigure Wagner; Nerval, si sensible aux voix et à la réminiscence musicale, qui attira l'un des premiers l'attention sur Wagner; enfin, George Sand, liée d'amitié avec Liszt et d'amour avec Chopin, dont les professions de foi irrationnalistes ne se comptent plus.

Même remarque à propos de la musique wagnérienne. Proust doit avoir été préparé à l'aimer et confirmé dans ses appréciations par la lecture de ses thuriféraires littéraires français. En premier lieu Baudelaire, dont nous reparlerons et au sujet duquel on a peut-être trop oublié que Proust le tenait — avec Alfred

de Vigny — pour le plus grand poète du XIX^e siècle. En 1921, il est encore capable d'écrire un article sur lui⁹¹ où, sans s'aider d'aucun livre, il multiplie les citations et les analyses subtiles. Et si on lit ses *Portraits de peintres et de musiciens*⁹², on s'apercevra qu'il imite le sujet, la forme et jusqu'à la coupe de certains vers du poème *Les Phares*. A la suite de Baudelaire, nous citerons également Villiers de L'Isle-Adam dont *L'Axel* n'est pas sans analogie avec *Parsifal*⁹³, Huysmans qui, dans *A Rebours*, lance une campagne publicitaire en faveur de toutes les formes d'art nouvelles, Catulle Mendès et sa femme Judith Gautier qui se précipitent à la première de *Parsifal*. Nous n'oublierons pas non plus Mallarmé, dont Proust parle en spécialiste à Reynaldo Hahn. Initié à la musique de Wagner par les concerts dominicaux du Cirque d'Été,⁹⁴ l'auteur des *Divagations* ne tarit pas d'éloges sur elle dans sa *Réverie d'un poète français*⁹⁵. Et les disciples d'emboîter le pas. « Supposons, écrit Paul Valéry, dans son premier article de novembre 1889 intitulé *Sur la technique littéraire*, qu'au lieu d'un refrain unique et monocorde, on en introduise plusieurs, que chaque personnage, chaque paysage, chaque état d'âme ait le sien propre; qu'on le reconnaisse au passage; qu'à la fin de la pièce de vers ou de prose, tous ces signes connus confluent pour former ce qu'on a appelé le *torrent mélodique* et que l'effet terminal soit le fruit de l'opposition, de la rencontre, du rapprochement des refrains, et nous arrivons à la conception du leitmotiv ou motif dominant, qui est la base de la théorie musicale wagnérienne⁹⁶. »

Il n'est pas douteux que Proust a participé de toute son âme à l'engouement général et presque déjà rétrospectif pour Wagner qui s'empara de Paris dans les années 1880-1900. « Il est celui, écrit Cœuroy, qui, le plus sûrement, le plus fermement a vécu cette vie wagnérienne dont le propre est de rapporter, natu-

rellement et sans effort, tel sentiment ou telle circonstance à tel drame de Bayreuth. Il n'est plus question de commentaire, d'esthétique ou de science. L'élément wagnérien est devenu seconde nature. L'analyste ne peut éviter alors de s'exprimer lui-même ou d'analyser autrui au travers de cet élément dominateur... Proust offre cet exemple, peut-être unique, d'un écrivain qui a vécu, comme l'on respire, dans un wagnérisme quotidien et familier ⁹⁷. »

La représentation de *Tristan*, de *Lohengrin*, du *Crépuscule des dieux* était un événement et la foule des grands jours s'y précipitait. « Un grand enchantement emplissait l'Opéra, note Georges de Lauris. L'ombre de la salle recouvrait des ferveurs, des snobismes aussi, sans doute, mais qui aidaient au respect de ces ferveurs ⁹⁸. » La théorie de l'union des arts avait trouvé en plusieurs dilettantes de naïfs supporters. Le prince Edmond de Polignac faisait passer sur un écran, en même temps qu'on exécutait l'une de ses œuvres musicales, des photographies des lieux qui l'avaient inspirée ⁹⁹. Robert de Montesquiou tenait les « fantaisies murales et mobilières » où il était passé maître « pour des écritures à la fois littéraires et musicales ¹⁰⁰ ». Ce à quoi Proust fait ironiquement écho dans un pastiche à Reynaldo Hahn, par lequel il l'invite à une séance de tableaux vivants qui figureront la Joconde avec accompagnement d'instruments de musique : « Ce projet symboliserait à la fois par la peinture et la musique l'idéal du Maître qui justement cultivait tous les arts ¹⁰¹. » Mieux encore, pour certains wagnériens particulièrement passionnés, les personnages et les leit-motive du musicien sont entrés dans leur vie quotidienne, font partie de leur système de références et leur servent à illustrer aussi bien des sentiments que des opinions, fort éloignés parfois des domaines de l'art. Saint-Loup est de ceux-ci. Parlant de la situation au Maroc en 1913, il déclare : « Tu n'as qu'à pen-

ser à quelle chose cosmique serait une guerre aujourd'hui. Ce serait plus catastrophique que le *Déluge* et le *Götter Dämmerung*¹⁰². » Plus tard, il improvise à propos des combats aériens qui se déroulent au-dessus de Paris : « Et ces sirènes était-ce assez wagnérien. Ce qui du reste était bien naturel pour saluer l'arrivée des Allemands, ça faisait très hymne national, très *Wacht am Rhein* avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale, c'était à se demander si c'était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient...¹⁰³ » Et Proust, dans sa vie, plagie son personnage. C'est un signe de passion de la musique que d'aimer Wagner, écrit-il dans *Jean Santeuil*¹⁰⁴. Il fréquente assidûment les wagnériens : Montesquiou, nous l'avons vu, Jacques-Émile Blanche, collaborateur et propagandiste de la *Revue wagnérienne*¹⁰⁵. Un jour que Fénelon et Bibesco l'accompagnent dans une de ses rares excursions hors de Paris, ils entonnent à deux voix *L'Enchantement du vendredi saint* en gravissant les marches du donjon de Coucy¹⁰⁶. Cette œuvre est certainement devenue pour eux, non une simple musique, mais « quelque chose d'humain », une « acquisition sentimentale¹⁰⁷ ». Dans sa *Correspondance*, Marcel écrit à M^{me} de Noailles : « C'est de Wagner que vous me paraissez surtout la pareille... Vous êtes encore plus Siegfried qu'Iseult¹⁰⁸. » Une autre fois, s'adressant à Schiff, il plaisante sur la consonance du nom de son correspondant avec le cri tant de fois répété de Tristan, au troisième acte de l'opéra¹⁰⁹.

En ce qui concerne la musique française en train de s'imposer au monde, nous relèverons ici aussi que Proust a moins lutté pour la faire triompher, assuré qu'il aurait été de sa valeur, qu'il n'en a joui pour lui seul et qu'il ne s'est amusé des discussions qu'elle provoquait. C'est à travers les échos de la mode qu'il l'a perçue et au gré des fluctuations des opinions qu'on professait sur elle qu'il s'est fabriqué un jugement.

On ne verra nulle part qu'il ait donné Debussy et Fauré pour des maîtres universellement reconnus. Il se contente de tirer de leurs œuvres des délectations personnelles et des considérations sur le devenir des arts et du goût.

Sous l'angle de sa biographie, l'activité musicale de Proust se situe donc en quelque sorte bien après ou avant la musique, toujours en dehors de sa réalité objective. Soit, pour la musique qui possède déjà ses lettres de noblesse, dans la zone des commentaires qu'elle a suscités, des spéculations souvent hasardeuses dont elle a été le prétexte. La révélation de la musique allemande va sans doute de pair pour lui avec l'intérêt qu'il porte aux philosophes allemands (nous pensons surtout à Schopenhauer) et avec ses préoccupations générales d'esthétique. Il est allé vers la musique un peu comme il serait monté à Dieu par l'intermédiaire des saints, grâce à un commerce longtemps entretenu avec ses cxégètes. Soit, pour la musique encore discutée, dans l'instabilité des réputations en train de se former. Il participe à la vie musicale plus par érudition d'amateur, par curiosité à l'égard des lois qui gouvernent l'évolution de la culture qu'en musicien prêt à se battre pour ce qu'il considère comme bon, essentiel, génial. Il n'y a rien en lui d'un Zola descendu dans l'arène pour soutenir de tout son talent les débuts de l'impressionnisme.

C'est pourquoi, si nous voulons progresser plus avant dans l'analyse de ce que la musique a apporté à Proust, il nous faut quitter l'homme historique et le temps où il a vécu, laisser de côté ses occupations, ses conversations, sa correspondance (à laquelle jusqu'ici nous nous sommes presque uniquement référé) pour étudier le personnage sous les traits duquel il a voulu survivre, son narrateur, et pénétrer au sein du monde romanesque qui est le seul qu'il ait jugé digne de refléter son être profond.

deuxième partie

**Le rôle de la musique dans
« A la recherche du temps perdu »**

La musique et la société.

Commençons par reprendre la question au point où nous l'avons laissée dans le chapitre précédent et relevons ce qui dans le *Temps perdu* rappelle l'activité musicale mondaine de Proust.

Le malheur veut qu'avant même que nous soyons au monde, le monde existe déjà. Depuis des millénaires. A notre soif naïve de le reconnaître dans son ingénuité première, il s'offre comme un organisme déjà usé, sclérosé, sali. Il est ce que les hommes ont fait de lui, en vertu de règles, d'habitudes, de condamnations et d'affinités dont l'origine se perd dans la nuit des temps et dont le fonctionnement nous échappe.

La musique tombe sous le coup de cette fatalité. La première idée qui nous vient à l'esprit, c'est qu'elle est un art indépendant, libre de toute sujétion à l'égard des hommes; c'est qu'elle conserve au travers des événements historiques et des inconséquences de la mode, sa pureté et sa rigueur. Mais dès que nous nous mettons en quête de cette divinité, nous nous apercevons qu'elle s'est depuis longtemps compromise avec les formes les plus changeantes de la vie, qu'elle est la victime des pires versatilités humaines. Chacun l'a subordonnée à ses goûts, à ses marottes

et ses préjugés, à ses intérêts. Son unité est brisée. Elle est devenue autant de fois elle-même qu'il y a de nations dans l'univers, de sociétés différentes en chacune de ces nations, de chapelles et de fiefs, et même d'individus, en chacune de ses sociétés. Tel est l'aspect sous lequel elle se révèle au narrateur d'*A la recherche du Temps perdu*, lorsqu'en même temps qu'il commence à fréquenter les salons, il se met à écouter les concerts. Il n'entre pas en contact avec la musique, mais collectionne des musiques, étroitement déterminées par le mode de penser et de vivre d'un groupe de personnages. Cœuroy s'est appliqué à faire l'inventaire de ce musée ¹.

Tout d'abord, il y a la musique familiale des soirées de province et des après-repas dont on retrouve l'écho, dans un passage déjà cité de *Regrets et Réveries* ², dans *Jean Santeuil* ³. Musique intime, modeste, aussi spontanée et réservée, aussi peu figolée que la politesse de la grand-mère du narrateur.

Puis nous pénétrons dans l'appartement d'Odette Swann. Nous trouvons ouverts sur le piano quelques-uns de ses morceaux favoris : « *La Valse des roses* ou *Pauvre Fou* de Tagliafico (qu'on devait, selon sa volonté écrite, faire exécuter à son enterrement) ⁴. » Malgré sa longue liaison et son mariage avec Swann, Odette est restée une cocotte sentimentale, incapable d'établir une différence entre Bach et Clapisson ⁵. Et son amant se lamente sur cette terrible absence de goût : « Ce n'est pas de la colère, se dit-il à lui-même, que j'éprouve en voyant l'envie qu'elle a d'aller picorer dans cette musique stercoraire. C'est du chagrin, non pas certes pour moi, mais pour elle; du chagrin de voir qu'après avoir vécu plus de six mois en contact quotidien avec moi, elle n'a pas su devenir assez une autre pour éliminer spontanément Victor Massé ⁶. » De même, plus tard, Albertine, en dépit des efforts de son amant pour parfaire sa culture, continuera

d'aimer *Cavalleria Rusticana*, non pas tant par bêtise que par fidélité au milieu dont elle sort et par vice de jeunesse ⁷.

Dans les plus hautes sphères de la société, le goût n'est guère meilleur. La femme d'un ministre de l'Instruction publique prend *Lohengrin* pour la dernière revue des Folies-Bergère. Il paraît que c'est « tor-dant », dit-elle ⁸. M^{me} de Citri juge que Beethoven, Wagner, Franck et Debussy pêle-mêle, « c'est la barbe ⁹ ». M. de Guermantes réclame indifféremment des airs d'Auber, de Boieldieu et de Beethoven et éprouve le même plaisir à entendre *Fra Diavolo* et *La Flûte enchantée*, *Le Chalet*, *Les Noces de Figaro* et *Les Diamants de la couronne*; la même absence de discernement lui fait adorer en littérature Balzac et *Les Mohicans de Paris* ¹⁰. Cependant la duchesse, sa femme, tient à se montrer aimable à une soirée de M^{me} de Saint-Euverte. S'imaginant que le morceau qu'on joue nécessite une gesticulation qui témoignera d'une certaine sensibilité, elle bat de temps en temps la mesure avec son éventail, mais « pour ne pas abdiquer son indépendance, à contretemps ¹¹ ».

A ce ridicule de l'incompétence, Proust ne craint pas d'ajouter le ridicule de la compétence, somme toute aussi insolite et caractéristique d'un clan que l'inculture. A la même soirée dont nous venons de parler, M^{me} de Franquetot suit le jeu du pianiste « les yeux éperdus comme si les touches sur lesquelles il courait avec agilité avaient été une suite de trapèzes d'où il pouvait tomber d'une hauteur de quatre-vingts mètres ». A côté d'elle, M^{me} de Cambremer, en femme qui a reçu une forte éducation musicale, bat la mesure avec sa tête « transformée en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues telles (avec cette espèce d'égaré et d'abandon du regard qu'ont les douleurs qui ne se connaissent plus ni

ne cherchent à se maîtriser et disent : « Que voulez-vous ! ») qu'à tout moment elle accrochait ses solitaires avec les pattes de son corsage et était obligée de redresser les raisins noirs qu'elle avait dans les cheveux, sans cesser pour cela d'accélérer le mouvement ¹² ». A. Adam rapproche ce texte d'une lettre à Paul Grach : « J'ai même en 1906 fait apporter (au Ritz) le piano de Risler pour faire osciller de compétence le plumet de M^{me} d'Haussonville ¹³. » Cette même M^{me} de Cambremer, nous la retrouvons à Balbec, toujours aussi indiscretement mélomane, puisqu'elle ne peut parler de musique sans que ses glandes salivaires entrent « dans une phase d'hyper-sécrétion », ce qui ne va pas sans bruits bizarres et postillonnages ¹⁴.

Il y a dans l'enthousiasme trop vrai une manière de démesure et, aux yeux de ceux qui assistent à cette explosion, presque une insincérité, que Proust n'a pas manqué de remarquer. Il y a vu avec justesse un snobisme de l'antisnobisme dont il nous offre d'admirables exemples, l'un sympathique avec Saint-Loup, l'autre antipathique avec M^{me} Verdurin. « Ce n'est pas de la musiquette qu'on fait ici, déclare cette dame, avec une savoureuse vulgarité. En art, vous savez, les fidèles de mes mercredis, mes enfants, comme je les appelle, c'est effrayant ce qu'ils sont avancés... Je leur dis quelquefois : « Mes petites bonnes « gens, vous marchez plus vite que votre patronne à « qui les audaces ne passent pas pourtant pour avoir « jamais fait peur... ¹⁵ » Au début de sa carrière, elle a cru bon de manifester son admiration en allant jusqu'à se plaindre de malaises physiques. Comme la *Sonate* de Vinteuil lui « fiche un rhume de cerveau avec névralgies faciales » elle se graisse préalablement le nez avant de l'écouter ¹⁶. Arrivée au sommet de sa gloire, elle découvre à garder un visage impassible une autre manière d'afficher sa supériorité sur les

autres, qui rejoint curieusement l'indifférence des philistins. Farouche et immobile, elle semble protester « contre les battements de mesure exécutés par les têtes ignorantes des dames du Faubourg ¹⁷ ». Ses traits ravagés et superbes sont devenus l'image permanente de la souffrance infligée aux gens sensibles par le beau ¹⁸.

Il n'y aurait que demi-mal si Proust n'avait été sensible qu'à la manière d'écouter des amateurs de musique. Mais il va plus loin. Il lui apparaît que la politesse de M^{me} de Guermantes, l'exaltation de M^{me} de Cambremer, les simagrées de M^{me} Verdurin influencent et même dirigent le goût musical. En d'autres termes, les impératifs esthétiques interviennent beaucoup moins dans le succès ou l'insuccès d'une œuvre que les préjugés et certaines manies du public.

Dès son premier livre, *Les Plaisirs et les jours* ¹⁹, Proust relève cette grossière déformation du jugement qui consiste à considérer l'art sous l'angle d'une idéologie politique. C'est en démocrate beaucoup plus qu'en musicien que son Bouvard, renouvelé de Flaubert, proscrit la musique de Charles Levadé ²⁰. On notera également que M^{me} de Cambremer-Legrandin, pour se situer à l'avant-garde des habitués de concerts, se proclame « à gauche ²¹ ». Quant au Péechet de cette même *Mélomanie*, il tombe dans la profession de foi nationaliste : « Notre beau pays de France est un pays de clarté, et la musique française sera claire ou ne sera pas... Foin de vos excentricités d'au-delà de la Manche et de vos brouillards d'outre-Rhin, ne regardez donc pas toujours de l'autre côté des Vosges ²² ! » Pour stupide qu'elle soit, cette aberration n'en est pas moins historiquement fondée; nous l'avons vu à propos de Strauss et de Wagner, au moment de la guerre de 1914. Mais surtout, elle annonce un travers plus subtil de l'auditeur que Proust ne tarde pas à nous révéler.

La musique exprime toujours quelque chose d'indicible, c'est entendu. Mais entre les morceaux, à l'entracte, à la fin du concert, il faut pourtant parler, par politesse à l'égard des autres et pour entretenir dans leur esprit la haute idée qu'ils se font de vous. C'est ainsi que M^{me} de Cambremer fredonne quelque chose qui ressemble aux adieux de Pelléas, non pas tant pour le rappeler à son interlocuteur que pour montrer qu'elle le sait²³. C'est ainsi également que dans *Jean Santeuil*, le grand peintre Bergotte joue son rôle de pontife. Écoutant le pianiste Loisel, il prépare dans son esprit quelques jolies phrases à tournure originale, qu'il débite ensuite dans un silence respectueux et que le virtuose charmé, les assistants admiratifs et enchantés qu'il leur fournisse pour l'avenir une occasion de briller, colportent partout. La musique, il s'en moque; il ne l'a guère écoutée, mais sa réputation est sauvée²⁴.

Ce n'est pas autrement qu'agissent les mondains d'*A la recherche du Temps perdu*, qu'il s'agisse de M^{me} de Guermantes qui, pour ne pas être oubliée, est tenue d'inventer régulièrement un certain nombre de « mots », ou de M^{me} de Cambremer-Legrandin que le handicap d'être née bourgeoise oblige à être plus « gratinée » que le haut gratin.

L'observation attentive de ces deux dames nous apprend des vérités encore plus étonnantes sur l'évolution de la musique. Certes, comme le Bergotte de *Jean Santeuil*, Oriane de Guermantes doit d'abord à son indifférence profonde à l'égard de ce qu'elle écoute de n'en avoir saisi que des bribes. De Wagner, elle sauve *Lohengrin*, le Chœur des Fileuses du *Vaisseau fantôme* et « ça et là une page curieuse de *Tristan* », par exemple « une jolie note de cor », au moment où passe la chasse²⁵. Mais son intelligence, aiguë par le besoin qu'éprouve la duchesse de se distinguer des autres, la rend esclave d'une manie universellement

répandue. « Admirer les choses démodées est encore plus élégant que d'être à la mode », écrit Proust dans une lettre à Robert Dreyfus²⁶. Idée qu'il précise lorsque, remarquant que « chaque génération de critiques se borne à prendre le contrepied des vérités admises par leurs prédécesseurs », il fait dire à Oriane que « Flaubert, cet ennemi des bourgeois, était avant tout un bourgeois » ou qu'il y a « beaucoup de musique italienne dans Wagner ». De même, elle soutient l'opinion « que la plus belle *Iphigénie* est celle de Piccini et non celle de Gluck²⁷ ». On peut considérer cette manière de juger comme « une soif malsaine » de raisonneur « qui pour étancher son esprit trop sec va chercher n'importe quel paradoxe encore un peu frais²⁸ ». Ces procédés sont condamnables. Il demeure qu'ils ont souvent permis que soient mis en lumière certains aspects négligés d'une œuvre et exhumés du passé des génies méconnus. Il y a de ce travers d'esprit dans notre redécouverte actuelle de la musique de Vivaldi, Albinoni, La Lande, Jean-Marie Leclair.

Face à cette reine de salon, vaniteuse et désinvolte, Mme de Cambremer-Legrandin fait au contraire figure de personnage sérieux. Elle écoute la musique, elle la connaît, devine ce qu'elle deviendra. Mais somme toute, en manifestant son exclusivisme et en promulguant ses ukases, elle ne fait qu'illustrer une autre forme de vanité, celle de la spécialiste, aussi grave que le défaut mondain de briller à tout prix. Car si les conversations superficielles des ignorants font un bruit en partie négligeable autour de la musique, celles des initiés, et qui sont tout aussi aberrantes, ont une influence esthétique désastreuse. Elles entraînent dans le ridicule les opinions les plus fondées. Ainsi l'appétit de vraie culture de Saint-Loup l'engage à mépriser son père pour avoir raffolé d'Offenbach²⁹. Mme de Cambremer aînée décèle avec pertinence qu'il existe dans *Parsifal* « un certain halo de phrases

mélodiques » qui a disparu dans *Pelléas*. Mais son modernisme intolérant, quoique digne de respect, lui fait stupidement condamner Wagner au profit de Debussy et déclarer dépassées certaines qualités de l'un au nom du style musical de l'autre, lequel, d'ailleurs, nous est-il dit trois pages plus loin, n'attendra pas longtemps pour être lui-même rabaisé, tout aussi injustement, au niveau de Massenet. De son côté, Mme de Cambremer-Legrandin, tout en étant l'ennemie déclarée de sa belle-mère, tombe dans les mêmes erreurs. Convaincue à tort que la musique non seulement progresse « mais sur une seule ligne », elle se représente Debussy comme un sur-Wagner, surenchérisant sur son prédécesseur, et n'a pas assez de toute sa morgue de néophyte fanatique pour rabaisser Chopin ³⁰. Force nous est donc de constater avec Proust que la prétendue logique des amateurs éclairés n'a pas plus de légitimité que la critique en boutades des mondains. Leur manière de juger, estime-t-il, pour objective qu'elle paraisse, est profondément subjective, limitée à une coterie et aussi caduque qu'une mode. Ils ont l'air de professer une science et cèdent à un engouement.

Certains diront peut-être qu'il ne s'agit, dans ces exemples, que de réactions d'irresponsables, sans conséquences pour la musique. Mais Proust nous donne à entendre que cette musique dépend, dans son évolution, de ceux qui l'écoutent et que les musiciens, aussi géniaux qu'ils soient, n'en sont pas moins versatiles au même titre que leurs thuriféraires. Ainsi, à propos de Debussy, on remarquera que sa nouveauté n'est pas seulement le fruit d'une vocation personnelle, mais le résultat d'une fatigue pressentie dans le public. Il est probable qu'en écrivant ses pages les plus révolutionnaires, il a simultanément voulu porter remède à la lassitude qu'on commençait à éprouver autour de lui pour les opéras trop lourds et trop complets

de Wagner et satisfait son propre besoin de renouvellement, tout comme s'ingénie à le faire M^{me} de Guermantes dans sa conversation. En contrepartie, on reconnaîtra que certains chefs-d'œuvre, qui ne réussissent à s'imposer qu'après de longues années, profitent de la tendance des amateurs fervents à se surpasser dans leurs goûts. C'est à de « rares esprits ³¹ » capables de les comprendre, et dont on peut soupçonner que M^{me} de Cambremer aurait pu faire partie, que les derniers quatuors de Beethoven doivent d'être aujourd'hui appréciés. Que les musiciens l'aient recherchée ou non, il y a collusion entre producteurs et consommateurs et l'on se trouve forcé de convenir que plus d'une fois la beauté doit sa victoire à autre chose qu'à elle-même.

Un exemple plus original nous est encore fourni par la collaboration qui de temps en temps unit mauvais goût et bon goût. Proust observe que certaines gens ont pu être amenés à aimer *Tristan* ou *Les Maîtres chanteurs* par l'enthousiasme qu'ils éprouvaient à applaudir « des morceaux aussi insignifiants que *La Romance à l'étoile*, *La Prière d'Élisabeth* ». Cette attitude du public semble l'avoir durablement frappé. Il en parle par deux fois à Reynaldo Hahn. « Je me suis fort ennuyé à *Tannhäuser* jusqu'au récit. Et malgré les exclamations admiratives de toute la salle, cette languissante prière d'Élisabeth m'a laissé glacé. » Et plus tard : « On ne comprend pas que les mêmes personnes qui ont haussé les épaules à un morceau que Wagner avait fait de son mieux, sentent couler leurs larmes durant un autre morceau du même auteur ³². » La réponse est double. Il faut supposer, d'une part, « que ces mélodies sans caractère contenaient déjà... 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 ». Par conséquent, elles méritent notre recon-

naissance pour nous avoir préparés à de plus hautes jouissances³³. D'autre part, Proust fait remarquer que ces mêmes personnes, après avoir mortifié en elles, grâce à la culture musicale, leur goût pour la musique facile, ne se sentent pas de joie de retrouver plus tard chez Richard Strauss les accents vulgaires qui les ravissaient chez Auber. Confiantes en une autorité si haute, « elles s'enchantent sans scrupules et avec une double gratitude en écoutant *Salomé* de ce qu'il leur était interdit d'aimer dans *Les Diamants de la couronne*³⁴ ».

Qu'en est-il de la vraie musique dans tout cela? Elle a mobilisé de mauvais sentiments pour la bonne cause, mais elle contribue aussi, en se les annexant, à les entretenir. L'équivoque est totale.

Proust nous contraint à nous avouer qu'aucune méthode critique ne peut nous permettre de distinguer la bonne de la mauvaise musique et de reconnaître, dans l'histoire de cet art, les différentes phases d'une évolution nécessaire. Il nous est signifié que la musique, n'ayant pas d'histoire, n'a pas non plus d'existence propre. En la subordonnant à la psychologie humaine, Proust l'expose à la double fatalité destructrice à laquelle il a condamné toutes choses, fatalités que l'on pourrait appeler de l'espace et du temps.

Fatalité de l'espace. Les concerts se donnent en des lieux différents, défendus contre l'intrus par un système compliqué d'élection et de filtrage. Si bien qu'une œuvre n'est jamais entendue que par quelques-uns qui, de ce fait, deviennent des initiés. Paris est plein de ces forteresses d'avant-garde qui se font mutuellement la guerre. Ajoutons que ceux qui assistent à un même concert ne l'écoutent pas de la même oreille. Ils sont issus de milieux divers qui ont formé leur sensibilité et altéré d'avance leur jugement. Il y a une manière aristocratique, réservée et péremptoire, d'aimer la musique, comme il y a une manière bourgeoise, spon-

tanée et un peu ridicule, de s'enthousiasmer pour elle. La réception chez M^{me} Verdurin, où voisinent dames du faubourg et fidèles du « petit clan » nous le fait bien voir³⁵. Rappelons que les préoccupations patriotiques ne sont pas étrangères au succès de la musique russe en France, à la fin du XIX^e siècle, comme à la défaveur où l'on tient Wagner en 1914. Si Saint-Loup cite encore *La Walkyrie* cette année-là, c'est hien que Proust a voulu peindre en lui le neveu d'un Charlus qui compte dans sa famille nombre de princes germaniques et un combattant du front que les dangers auxquels il s'expose autorisent à toutes les audaces verbales³⁶. Les classes sociales en train de se faire, ainsi que les classes sociales déjà existantes, les nationalités, non seulement séparent les hommes mais rendent leurs opinions disparates et contradictoires.

Fatalité du temps. Il faut des années, parfois des siècles « avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau³⁷ ». Et parfois aussi, avec les années et les siècles, le public renie ce qu'il avait adoré. Élevé au pinacle par M^{me} de Cambremer, Chopin est méprisé plus tard par sa helle-fille, jusqu'au jour où, apprenant que Debussy plaçait très haut le pianiste polonais, elle le considère aussitôt comme un de ses préférés³⁸. La survivance d'un compositeur ne dépend pas de ses qualités une fois pour toutes reconnues, mais de l'immense et éternel renouvellement des jugements par la durée. La ruine mondaine d'une femme, la satiété des esprits, leur soif de nouveauté, la nostalgie du passé comme l'attrait du futur, la simple humeur passagère d'un public, voilà de quoi relève le destin de la musique. Sa permanence consiste dans une suite de moments privilégiés.

En résumé, l'imperfection de la transmission des goûts et la discontinuité du temps transforment l'histoire de la musique en un puzzle constamment défait et refait, jamais achevé. Elle disparaît sous la multi-

plicité des images que nous offre d'elle le hasard, — ou une nécessité si compliquée qu'elle est assimilable au hasard.

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que Proust mette la dernière touche à son travail de désagrégation en prenant soin de glisser partout l'erreur qui détruit l'unanimité et tue d'avance l'impression d'éternité sur lesquelles l'absolu se foudc. Morel par gaminerie joue du Meyerbeer que tout le monde applaudit comme du Debussy ³⁹. M^{me} de Cambremer s'émeut sur une page de Scarlatti qui se trouve être « un de ces morceaux maudits qui vous ont si souvent empêché de dormir et qu'un élève sans pitié recommence indéfiniment à l'étage contigu au nôtre ⁴⁰ ». Dans la fameuse dernière soirée chez les Guermantes, un jeune homme prend la *Sonate à Kreutzcr* pour du Ravel « qu'on lui avait déclaré être beau comme du Palestrina mais difficile à comprendre ⁴¹ ».

Commentée et jugée, la musique ne constitue pas plus un moyen d'échange entre les hommes et de communion universelle que le langage parlé.

La musique et l'individu.

Par bonheur, Proust est doué d'une sensibilité qui va lui permettre de retrouver intacte au sein de son univers intérieur une musique menacée de mort par l'atmosphère des salons. Sa simple ouïe, au hasard d'une vie banale et dans les moments les plus inattendus, la lui restitue. On n'est peut-être jamais plus comblé qu'à l'heure où l'on ne désire rien.

Tout d'abord, voici les bruits, et on relèvera à ce propos que Stendhal en a évoqué de pareils, aussi

inoublables, dans sa *Vie d'Henri Brulard* : le tic-tac de la montre de Saint-Loup, la « lourde rumeur d'un bain qu'on prépare », le passage des tramways, dont la musique prend son vol « à intervalles réguliers sur la grand-place de Doncières ⁴² ». Jean Santeuil éprouve du plaisir à céder aux secousses d'une voiture « comme on se laisse conduire par une musique qu'on chante intérieurement ⁴³ ». Cette sensation engendre, chez le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu*, ces phrases mélodiques que nous nous sommes tous inventées en chemin de fer. « J'étais entouré par la calmante activité de tous ces mouvements du train qui me tenaient compagnie, s'offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil; me berçaient de leurs bruits que j'accouplais... tantôt sur un rythme tantôt sur un autre (entendant selon ma fantaisie d'abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement précipitée contre une noire) ⁴⁴. » En automobile, les changements de vitesse du moteur deviennent aux oreilles de Proust une « musique pour ainsi dire abstraite, tout symbole et tout nombre qui fait penser à cette harmonie que produisent, dit-on, les sphères quand elles tournent dans l'éther ⁴⁵ ».

Durant les après-midi de l'été, les mouches font un concert dont l'écho se retrouve aussi bien dans *Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve* et *Du côté de chez Swann*. Exposé du thème : « Les 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... la musique de chambre de ces mêmes jours extrêmement chauds ⁴⁶. » Rappel dans *Contre Sainte-Beuve* : « J'éprouvais sans effort ces sensations qui ont à jamais disparu avec la dixième année et que dans leur insignifiance nous voudrions tant connaître de nouveau, comme quelqu'un qui saurait ne plus jamais revoir l'été aurait la nostalgie même du bruit

des mouches dans la chambre qui signifie le chaud soleil dehors, même du grincement des moustiques qui signifie la nuit parfumée ⁴⁷. » Et le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* développe : « La sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés, dans la rue de la Cure par Camus... contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ⁴⁸. » Les coups frappés dans la rue de la Cure se retrouvent, tout chargés d'affectivité, au moment du premier séjour à Balbec : « Doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auxquels 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 ⁴⁹. » Au début du second séjour à Balbec, c'est une cloche que le narrateur entend, portant « sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière que c'était comme une traduction pour aveugles ou, si l'on veut, comme une traduction musicale du charme de la pluie ou du charme du soleil. Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés dans mon lit, je me disais que tout peut se transposer et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre ⁵⁰ ». Enfin, nous n'aurons garde d'oublier le tintement de la petite sonnette du jardin, annonçant, à Combray, l'arrivée de Swann, et qui retentit dans les premières comme dans les dernières pages de l'œuvre ⁵¹, ni le son du marteau dont un cheminot frappe les roues du convoi ramenant à Paris

le narrateur désillusionné et malade; son qui s'associe plus tard à celui d'une cuiller heurtant une assiette et qui, avec les pavés de l'hôtel de Guermantes et la serviette empesée, évoquant les uns Venise, l'autre la mer, annoncent la découverte la plus importante de Proust, celle de la réversibilité du temps ⁵². Mais nous n'en sommes pas encore là.

Si nous remontons du domaine des bruits inorganisés à la voix humaine, nous nous apercevons que Proust a écouté parler presque tous ses personnages et puisé dans le tempo des élocutions et la diversité des timbres de très subtiles sensations musicales. Nerval l'avait fait avant lui. Les propos des jeunes filles en fleur sont un gazouillis d'oiseaux plus révélateur qu'une carte d'identité ⁵³. La déclamation de la Berma ressemble à la mélodie d'un violon ⁵⁴. Le rirc de Charlus évoque les « petites trompettes » de Bach ⁵⁵, tandis que les discours de la paysanne Françoise rappellent « la solidité inébranlable » d'une de ses fugues ⁵⁶. Bergotte psalmodie certains mots et les file sans intervalle « comme un même son, avec une fatigante monotonie ⁵⁷ ». Quant à M. de Norpois, ses déclarations ont « 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 ⁵⁸ ». Cette attention auditive du narrateur est si forte qu'elle va jusqu'à l'emporter sur l'émotion, à l'heure, pourtant bouleversante, de l'agonie de la grand-mère. « Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, elle semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical ⁵⁹... »

A propos de la musique proprement dite, commençons par relever que, lorsqu'il assiste à un concert, Proust ne néglige jamais d'évoquer l'atmosphère de la salle et l'attitude des artistes. Jean Santeuil s'attarde à décrire les interprètes d'un trio. « Il leur restait un

peu aux yeux cette sorte d'émotion calme où vivent ceux qui, assis sur une chaise sous une bonne lampe, goûtent à s'enivrer de musique une tristesse pleine de joie, une agitation qu'ils produisent volontairement, qu'ils entretiennent de mouvements fiévreux de leur archet ou de leurs lèvres, et qui en quelque sorte est calme, car ils n'y recherchent rien pour eux-mêmes, et ne sont pas à sa merci ⁶⁰. » Swann s'interroge en écoutant la *Sonate* de Vinteuil sur le rapport qui existe entre les instruments et les impressions qu'ils procurent. « 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 moment, on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène ⁶¹... » Au beau milieu du *Septuor*, le narrateur lève les yeux sur M^{me} Verdurin, puis sur les musiciens. « Le violoncelliste dominait l'instrument qu'il serrait entre ses genoux, inclinant sa tête à laquelle des traits vulgaires donnaient, dans les instants de maniérisme, une expression involontaire de dégoût; il se penchait sur sa contrebasse, la palpait avec la même patience domestique que s'il eût épluché un chou ⁶²... »

Si nous généralisons cette première constatation, nous dirons que Proust n'isole jamais la musique des circonstances dans lesquelles il l'entend. Elle est pour lui toujours un bruit, l'émanation d'un paysage, d'une ambiance, ou, ce qui revient au même, l'un des éléments qui composent ses états d'âme fugitifs et complexes. Une « seconde nature », comme l'écrit Cœuroy à propos de la musique wagnérienne. C'est ainsi que la fanfare de régiment et la ville de Doncières restent indissolublement liées dans son esprit. « C'était... une de ces petites cités aristocratiques et militaires, entou-

rées d'une campagne étendue où par les beaux jours flotte si souvent dans le lointain une sorte de buée sonore intermittente qui — comme un rideau de peupliers par ses sinuosités dessine le cours d'une rivière qu'on ne voit pas — révèle les changements de place d'un régiment à la manœuvre, que l'atmosphère même des rues, des avenues et des places a fini par contracter une sorte de perpétuelle vibrilité musicale et guerrière, et que le bruit le plus grossier de chariot ou de tramway s'y prolonge en vagues appels de clairon, ressassés indéfiniment aux oreilles hallucinées par le silence ⁶³. » De même les récitatifs de Debussy, nous en reparlerons, ne se distinguent pas des cris des marchands ambulants qui, des rues d'un Paris matinal, montent aux fenêtres du narrateur ⁶⁴, et la musique légère demeure l'un des charmes mêlé à beaucoup d'autres de la plage de Balbec. Ces flonflons sont éternellement unis au clapotement de l'eau ⁶⁵ et associés à la vision des « coulées bleuâtres de la marée montante ⁶⁶ ». Où qu'il les entende, ils rappelleront au narrateur le plaisir qu'il éprouvait chaque fois qu'à demi ivre il entrait dans un restaurant de la côte, au son de l'orchestre tzigane ⁶⁷.

A ce degré d'intimité des sons avec un lieu et un moment du jour, non seulement la musique rappelle l'instant mais l'instant rappelle la musique. Il y a possibilité de réminiscences inversées. « Quelque geste incantateur ayant suscité, pendant que je passais mon smoking, le moi alerte et frivole qui était le mien quand j'allais avec Saint-Loup dîner à Rivebelle et le soir où j'avais cru emmener M^{lle} de Sternmaria dîner dans l'île du Bois, je fredonnais inconsciemment les mêmes airs qu'alors ⁶⁸. » Dans un autre passage, le simple retour d'une saison ramène à la mémoire du narrateur un répertoire complet de chansonnier : « ... Le froid déchainait en moi nne joie qu'accompagnait le souvenir inconscient des premiers soirs d'hiver où autrefois, revenant de voyage, pour reprendre

contact avec les plaisirs oubliés de Paris j'allais au café-concert. Aussi est-ce en chantant qu'après avoir quitté mon ancien camarade, je remontais l'escalier et rentrais. La belle saison, en s'enfuyant, avait emporté les oiseaux. Mais d'autres musiciens invisibles, intérieurs, les avaient remplacés. Et la bise glacée, dénoncée par Bloch, et qui soufflait délicieusement par les portes mal jointes de notre appartement, était, comme les beaux jours de l'été par les oiseaux des bois, éperdument saluée de refrains, inextinguiblement fredonnés, de Fragon, de Mayol ou de Paulus ⁶⁹. »

Cet usage de la musique à des fins de délectation personnelle et d'extension du moi implique deux conséquences importantes.

L'une est que Proust se soucie peu de parvenir, en s'appuyant sur sa sensibilité auditive, à la connaissance de la musique reconnue pour grande. Obligé de juger au nom de critères objectifs et de transformer ses sensations en opinions, il tomberait dans les travers que nous avons dénoncés au chapitre précédent. Il n'y a pas de bonne et de détestable musique pour Proust. Il n'y a que des occasions d'être ému par les sons. Une lettre à Lavallée, de 1893, nous apprend qu'il se documentait même sur la mauvaise musique. Source d'exaltation pour tous les hommes, il la considère avec vénération, lui découvre un rôle psychologique et même social. Des milliers de couples d'amoureux, le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse en ont fait leur confidente et l'ont, sans le savoir, magnifiée ⁷⁰.

Il y a plus étrange encore. Par la force d'un amour ou la rencontre de certaines circonstances, les mélomanes même les plus éclairés peuvent être amenés à céder à ses séductions et à la revêtir d'une prenante beauté. Dans *Mélancolique Villégiature*, M^{me} de Breyves est prête à troquer les symphonies de Beethoven et

les drames de Wagner contre des romances méprisées, par « un abaissement sentimental de son goût », mais aussi « par le charme que celui d'où lui vient tout charme et toute peine projetterait sur elles ⁷² ». Dans *La Fugitive*, le narrateur analyse les raisons qui lui ont fait aimer une fois le *Sole Mio* que chante un musicien en face de son hôtel à Venise. Certes, à aucun moment cette mélodie ne satisfait ses exigences artistiques. Mais il hésite à rejoindre sa mère à la gare, et, incapable de prendre une résolution, se laisse entraîner à écouter la chanson phrase à phrase, si bien qu'il ne bouge pas de sa chaise. Et le désespoir de rester seul à Venise, transféré dans la musique, donne à celle-ci un irrésistible pouvoir fascinateur. « Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaire venait me frapper en plein cœur ⁷². » Proust s'était écrié précédemment : « On a mis de soi-même partout, tout est fécond, tout est dangereux et on peut faire d'aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans une réclame pour un savon ⁷³. »

Ces exemples nous ont mis sur le chemin de la seconde conséquence annoncée tout à l'heure. La musique a partie liée avec celui qui l'écoute. Réduite à servir une passion, illustrant ou suscitant un état psychologique, elle est prise dans l'étoffe des existences individuelles. Elle éclaire la vic et la vie l'éclaire. Pour que son rôle grandisse, il faut que s'élargisse l'expérience que l'homme a de la souffrance. Il faut que des drames se nouent, que la tension des âmes augmente.

C'est pourquoi, si nous voulons la suivre dans son évolution, force nous est de faire un détour par le royaume de l'amour, seul sentiment qui mette l'individu en état de réceptivité assez grande pour lui permettre de percevoir le message de l'art.

Swann et la musique.

Si dans les débuts d'un amour, nous gardons assez de sang-froid pour observer ce qui nous arrive, nous ne pouvons nous empêcher d'être étonnés. Tout le bonheur du monde nous paraît résider en la seule présence d'un être. Nous le rencontrons, nous lui parlons, mais nous sommes incapables de comprendre ce qui nous a attirés vers lui, ce qui nous rend si heureux d'être en sa compagnie et si malheureux d'avoir à le quitter. Sa personne physique ne suffit pas à expliquer son pouvoir, ni surtout à nous permettre d'objectiver ce que nous ressentons. La cause est trop mince pour l'effet. La déception nous guette.

Swann n'échappe pas à cette règle. Amoureux d'Odette de Crécy, il reste assez lucide pour s'avouer la laideur de sa maîtresse et la vulgarité du milieu où elle se complaît. Mais, juste à ce moment, la musique entre en scène. C'est la *Sonate* de Vinteuil, dont la fameuse petite phrase va demeurer pour le couple « l'air national » de l'amour ⁷⁴. Benoist-Méchin relève avec justesse cette convergence du sentiment et de l'art, qui iront dès lors s'épaulant l'un l'autre ⁷⁵.

Odette, que Swann était sur le point de trouver insignifiante, est revalorisée par ce que la musique éveille d'émotions esthétiques chez son amant. Les sensations que celui-ci éprouve se trouvent légitimées, se fixent et se prolongent dans la mesure où elles sont doublées et exactement formulées par les artistes. Car en outre, en même temps qu'il se fait jouer la « petite phrase », Swann découvre que sa maîtresse ressemble à la Zéphora de Botticelli ⁷⁶. La peinture avec précision, la musique plus insidieusement, font d'une demi-mondaine, qui se trompe sur son type de

heauté et qui joue fort mal du piano, une œuvre d'art digne d'adoration. Phénomène que Santeuil avait déjà commenté : « A défaut de pouvoir donner une sorte de réalité objective à nos espérances en les trouvant favorisées par la personne, nous éprouvons un grand bonheur à les trouver dans les poètes, dans les musiciens. Et comme les sentiments que nous y retrouvons exprimés avec tant de force et qui donnent quelque chose de plus réel à notre amour, en l'affirmant comme autre chose qu'un rêve personnel, nous ne pouvons pas les séparer de celle qui les cause pour nous, nous en arrivons à considérer tous les serments d'amour, toutes les paroles passionnées qu'il y a dans la poésie et dans la musique, comme les souvenirs d'un amour réciproque qu'il y aurait réellement eu entre notre amie et nous, qu'il aurait dû y avoir, de sorte que nous nous rejoignons ces airs et redisons ces vers en nous essuyant les yeux comme en relisant des billets d'amour d'une femme qui depuis nous aurait trahi ⁷⁷. » Cette pensée figure également dans *Regrets et Rêveries* « Tels arpegges, telle « rentrée » ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien aimée ⁷⁸. »

Ces citations le montrent déjà : non seulement l'homme est projeté au-devant de l'art à travers l'amour, mais l'art, sous le signe de l'amour, fait à la rencontre de l'homme la moitié du chemin. Le visage de Botticelli, entrevu par Swann, il ne l'admire pas sur un mur de la Sixtine, peint à la détrempe. Il est près de lui, matérialisé, offert aux caresses ⁷⁹. De même la « petite phrase » de Vinteuil, liée à toutes les circonstances dans lesquelles Odette et son ami l'auront entendue, chez les Verdurin ⁸⁰, rue La Pérouse ⁸¹ ou sur le piano d'un restaurant de campagne ⁸², revêt pour eux une signification personnelle. Proust évoque admirablement son caractère humain en la comparant

à « la forme minuscule d'une promeneuse » dans un décor montagnard d'estampe japonaise⁸³. Elle a épousé la « condition mortelle » des deux amants⁸⁴.

Plus tard, le narrateur s'autorisera lui-même de cette complaisance des œuvres d'art à nous ressembler pour mêler les plus grands musiciens aux événements de sa vie sentimentale. Au moment où il renonce à poursuivre M^{me} de Guermantes de ses assiduités, il chante des heures de suite, en pleurant, l'*Adieu* de Schubert⁸⁵. Et lorsqu'il lui arrive de réfléchir sur son amour pour Albertine, il lui trouve des analogies avec « quelques ballades de Schumann⁸⁶ », et surtout, « dans ses essais, ses reprises, son « devenir », avec la *Sonate* de Vinteuil⁸⁷ ».

Pour en revenir à Swann, les avantages de cette conjonction de l'amour et de la musique sont d'une telle évidence qu'il ne peut que les exploiter. Si l'art, comme nous venons de le voir, a confirmé la valeur d'Odette de Crécy, Odette rend à la musique le même service. Ayant comme accroché au passage le mystère de la « petite phrase », elle le retient sur sa personne. On pourrait presque avancer qu'elle remplace le compositeur Vinteuil, que les Verdurin ne se sont jamais souciés de connaître. Elle est l'objet concret, l'individu réel, sur quoi vient s'appuyer et cristalliser la pensée de Swann. Elle draine en l'esprit de son amant tout un monde de sensations esthétiques disparates et fugaces que jusque-là il avait négligé de rassembler, mais qu'il découvre et exprime par des mots dès sa première conversation sérieuse avec la jeune femme⁸⁸. Tout à coup, la musique est devenue pour lui si réelle, qu'il peut exercer sur elle ses facultés d'analyse. On n'aura garde d'oublier que ce réveil spirituel se manifeste d'une manière encore plus vive dans le domaine de la peinture. En même temps qu'il fréquente assidûment sa maîtresse, le goût lui revient d'écrire une étude sur Vermeer de Delft.

En contrepartie, comme pour se dédommager de ce que l'amour a fait pour elle, la musique semble consentir à favoriser la passion. S'abaissant jusqu'à n'être plus qu'un moment de vie et se mettant au service des amants comme un moyen de réminiscence, elle exerce sur eux une surveillance tutélaire. Ils ont recours à elle pour se souvenir et pour prendre conscience de la continuité de leurs sentiments. Ainsi que le résume fort bien Benoist-Méchin, « si (Swann) prête à la musique les mouvements de son intelligence, celle-ci l'éclaire en retour sur le fond obscur de son cœur ⁸⁹ ».

Échange de bons procédés qui corablent l'amoureux de joie et lui procurent pendant un certain temps un équilibre, hélas, précaire. Car nous en arrivons à la scène où Swann, trahi par Odette, réentend par hasard la *Sonate de Vinteuil* à un concert chez M^{me} de Saint-Euverte.

Cet épisode d'*A la recherche du Temps perdu* constitue non seulement le moment le plus exaltant et le plus lucide de la vie spirituelle de Swann, mais servira d'exemple au narrateur, avec l'histoire des clochers de Martinville, des arbres d'Hudimesnil, les réminiscences de la madeleine et de l'hôtel de Guermantes, lorsqu'il élaborera sa théorie de la réacquisition du temps. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas que cet événement semble avoir hanté le cerveau de Proust dès les débuts de sa carrière. On en trouve pour la première fois la trace dans *Mélancolique Villégiature* ⁹⁰. « 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. » Deuxièmement, en 1898, une lettre à

M^{me} Strauss nous révèle que Proust personnellement n'a pas été sans éprouver le même genre d'émotion⁹¹ : « ... Reynaldo par je ne sais quel hasard m'a chanté l'autre jour *Éros* d'Holmès. Je ne peux pas vous dire à quel point m'a ému ce « chasseur cruel aux yeux si doux » que je n'avais jamais entendu depuis le temps où vous le chantiez après déjeuner, boulevard Haussmann, pour les amis de Jacques en pensant à autre chose, à vos amis, à vous probablement. C'est le temps où pendant deux mois je me promettais de vous baiser la main le jour suivant et je n'osais pas. Je ne peux pas vous dire combien cette mélodie non pas en rappelant tout cela car j'y pense bien souvent, mais en m'en mettant brusquement en présence, sans rêverie préalable, m'a donné l'impression d'un charme et d'une poésie dont elle est pourtant elle-même dépourvue. » Même aveu, quelques années plus tard, en 1909, à Reynaldo Hahn : « Ce soir, j'ai demandé aux tziganes s'ils savaient quelque chose de Zuncert et quand ils ont commencé *Rêverie*, je me suis mis à pleurer en pensant à mon Binibul dans la grande salle à manger vide entouré de vingt garçons consternés qui ont pris un air de circonstance. Le maître d'hôtel ne sachant comment me témoigner sa commisération est allé me chercher un rince-bouche⁹². » Quatrièmement, il va de soi qu'en cette ébauche de l'œuvre définitive qu'est *Jean Santeuil* se trouvent déjà indiquées et en partie développées les principales idées qui serviront de base à la méditation de Swann⁹³. Enfin, outre que le concert chez les Verdurin, où l'on exécute le *Septuor*, est la reprise amplifiée et orchestrée du concert Saint-Euverte, *À la recherche du Temps perdu* contient, selon la technique chère à Proust, certains échos modestes de ces deux soirées. « J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs joués par une voisine. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi et je fus rempli

d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer. C'était : « Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'es-
« clavage, d'un vol désespéré revient battre au
« vitrage » et la mort de Manon : « Manon, réponds-
« moi donc, seul amour de mon âme, je n'ai su qu'au-
« jourd'hui la bonté de ton cœur ⁹⁴. »

Si l'on considère de près les réactions de Swann dans le moment où les instrumentistes jouent la *Sonate*, on s'aperçoit qu'elles se rattachent à deux ordres de sentiments.

Tout d'abord, il se passe en lui un phénomène qui ne déborde pas les limites de son moi. Comme le narrateur lorsqu'il mord dans la madeleine, Swann est brusquement envahi par le souvenir de son passé. Plus précisément, il rééprouve avec exactitude les sensations que les faits et gestes d'O'dette, au hasard de leur liaison, lui avaient procurées. Sensations charnelles, aussi incommunicables à cet instant qu'au moment où il les avait ressenties pour la première fois. Tout ce qu'il peut apprendre de cet afflux de vie, c'est qu'il y a quelques minutes, il était seul et que maintenant, il est double. L'image de l'homme heureux qu'il était a rejoint l'homme malheureux qu'il est. De cette vue contrastée de sa vie, que peut-il tirer? Rien d'autre que des considérations générales, d'ailleurs assez communes, sur le rôle prémonitoire ou commémorateur de la musique. Alors qu'il vivait dans la joie, elle lui avait fait pressentir la fragilité de l'amour; maintenant qu'il est désespéré, elle l'incline à la résignation. Comme le formule très bien Santeuil : « Si au temps de son bonheur la petite phrase avait anticipé par sa tristesse sur le temps de leur séparation, au temps de leur séparation, par son sourire, elle avait anticipé sur le temps de son oubli ⁹⁵. »

La musique s'est limitée à livrer à l'amant le spectacle complet de son amour. Elle en aura précipité le processus de mûrissement et de destruction, à tel point

que Swann pourra conclure de cette soirée, d'une manière qui peut paraître au premier abord paradoxale, « que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais ⁹⁶ ». La *Sonate* aura semé des ruines pour fonder sur elles sa propre existence. C'est ici que nous dévions sur un chemin encore vierge.

Proust, dans le début de l'épisode, a bien pris soin de noter l'incompréhension des mondains à l'égard de Swann. Ils sont incapables de faire autre chose que de sourire de sa souffrance « comme d'un enfantillage » ou de la déplorer « comme une folie ⁹⁷ ». Le même aveuglement se retrouve dans la mauvaise humeur de Françoise en présence de Santeuil ⁹⁸. Or, ce qui frappe tout à coup Swann, c'est que l'œuvre qu'il entend contient l'histoire de sa liaison et l'exprime. D'une part, Vinteuil vient de remporter une victoire éclatante sur le temps, puisqu'il ressuscite dans la mémoire d'un de ses auditeurs la réalité d'une époque révolue. D'autre part, il donne la preuve d'avoir percé le secret de Swann, qu'il va jusqu'à faire partager à un public entier, — pour peu qu'il soit musicien. Parallèlement, le pouvoir destructeur du temps est aboli et se trouve révélée, chez un compositeur de génie, une capacité de communication miraculeuse avec tous les hommes. Par le truchement de l'artiste, Swann sort de son isolement et débouche dans un royaume nouveau. Sa douleur s'objective et devient une occasion de contemplation et de communion pour tous. Tandis que Santeuil s'en est tenu à reconnaître la force de durée de la musique sans chercher à en élucider les causes ⁹⁹, Swann s'aventure dans l'inconnu. Il est bien forcé de se convaincre que la musique est faite « d'idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification ». Un instant, il cherche

à approfondir ces notions bizarres. Un instant, il fond de tendresse pour Vinteuil qui vient de tirer du néant une moisson de richesses qu'il hésite encore à appeler éternelles mais qui pourraient transformer la mort en « quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable ¹⁰⁰ ».

Il suffirait maintenant que Swann fasse succéder des actes à la révélation dont il vient d'être gratifié pour échapper à la déchéance. Mais, après l'effort que nous venons de décrire, son esprit reste passif. Sa pensée retombe pour ne plus jamais se relever. Le thème de la jalousie prend le pas sur celui de la rédemption par l'art.

Plusieurs commentateurs, en particulier A. Adam ¹⁰¹ ont insisté sur ce point : Swann représente un moment de l'évolution de Proust, que le narrateur dépassera, mais aussi un élément permanent de son caractère. A ce double point de vue, il vaut la peine de s'attarder sur son cas.

Dans la première partie de sa liaison avec Odette et de sa marotte pour la musique, rien ne distingue Swann des mondains dont nous nous sommes déjà occupés. Persuadé que l'art n'a qu'une valeur de distraction, il l'investit dans sa vie comme un capital dont il ne se soucie guère de connaître l'origine, assuré qu'il est de bon rendement. La délectation est reine. Il lui sacrifie tout. Rien n'est plus caractéristique de sa désinvolture que la facilité avec laquelle il accepte de n'entendre de la *Sonate* que la « petite phrase » qui est utile à ses amours. Il n'a rien de plus pressé que de la détacher de son contexte et de son créateur, qu'il s'est vite consolé de ne pouvoir fréquenter, pour la charger d'un sens personnel et l'annexer aux fluctuations de son aventure sentimentale. Au point que, lorsque Forcheville se met à courtiser Odette, oubliant ce que la musique lui a apporté, il la traite « d'entremetteuse » et trouve du bon « à la sévérité contre les

arts de Platon, de Bossuet et de la vieille éducation française¹⁰² ». Dès ce moment, son choix est fait. Il subordonnera toujours l'art à son hédonisme et sacrifiera à l'unique culte de l'amour ce qui pourrait seul l'en délivrer. C'est un esthète, une victime de la passion, qui tombe sous le coup de cette condamnation d'Arnold de Kerchove : « ...certains cherchent dans la musique un excitant à leur joie et à leur désir ou l'occasion de souffrir avec plus d'acuité. Je ne suis pas loin de voir là un phénomène d'impuissance et d'insensibilité¹⁰³ ». Ce jugement nous fait toucher à un aspect plus profond et plus subtil du personnage.

Il est facile de constater le peu de profit qu'a tiré Swann de la soirée Sainte-Euverte, son chemin de Damas sans lendemain. Il est beaucoup moins facile de deviner pourquoi. C'est tout d'abord qu'on tient d'habitude à tort la réminiscence proustienne comme un phénomène exaltant et décisif. Georges Poulet observe au contraire qu'en ce qui concerne Swann, elle crée avant tout dans son esprit « une sorte de marge », en y effaçant « le souci des intérêts matériels¹⁰⁴ ». Autrement dit, il existe un fossé entre les émotions que nous sommes appelés à ressentir quotidiennement et celles que Vinteuil a sauvées de l'éternel écoulement des choses. D'un côté, nous avons le pied sur la terre, de l'autre, nous sommes projetés hors du temps, comme Proust le proclamera plus tard, soumis à une tentation qui nous porte « en dehors du monde réel », comme le constate déjà Swann¹⁰⁵.

Faut-il céder à cet entraînement? S'agit-il oui ou non d'un mirage? Et si c'est un mirage, n'est-ce pas trahir le réel que de l'adopter pour vrai?

En dépit du mysticisme diffus qui l'habite, Swann est un homme positif qui déteste les théories fumeuses. « Ce que la musique montre — du moins à moi — déclarera-t-il beaucoup plus tard au narrateur avec une ironie désabusée, 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'Acclimatation ¹⁰⁶. » Nous savons que sa modestie associée à la pudeur mondaine lui interdit toujours, lorsqu'on fait appel à ses connaissances picturales, d'aller au-delà de l'énumération sèche ou de l'analyse technique. D'ailleurs, ce qui l'a surtout bouleversé, dans l'expérience que nous analysons, c'est la terrible précision et l'intolérable présence charnelle de ses souvenirs. C'est de cela pardessus tout qu'il sera reconnaissant à Vinteuil. Et nous inclinerions assez à le croire encore très près de Santeuil qui, après avoir pressenti le caractère absolu de l'art, revient en arrière en n'accordant plus à la musique que le pouvoir d'évoquer le passé intime de l'auditeur ¹⁰⁷.

Il n'est pas sûr, si nous abordons le problème par une autre face, que Swann ait ressenti une joie sans mélange à découvrir la valeur universelle, théoriquement perceptible à tous, du message de Vinteuil. Certes, il en a reconnu le fond d'émotion passivisée, identique à sa propre émotion. Mais il s'est aussi senti rebuté par la forme même de la musique, ce qui donne aux sons l'apparence d'une existence indépendante, ce qui rend leur signification claire à n'importe quelle oreille et en n'importe quel moment. Il semble n'avoir vu dans tout cela qu'un platonisme dont il se méfie. « Telle mélodie de Schumann, remarque Santeuil, peut nous rappeler la voix aimée qui la chantait. Nous savons bien qu'elle n'en a rien gardé, qu'elle a été depuis à bien d'autres voix, que comme la nature elle laisse chacun y cacher son bonheur et ses souvenirs sans s'en soucier, sans les sentir, sans en préférer aucun parce qu'elle est à tous, exprimant un idéal plus élevé, supérieure aux individus. Nous savons qu'elle prête simplement sa beauté aux illusions de notre souvenir et que, messagère indifférente, elle ira aussi vers cha-

cun, lui apportant le souvenir qui lui est cher et qu'elle n'a pas gardé ¹⁰⁸... » Dans de telles conditions, est-il prudent de conclure qu'il y a identité entre le monde subjectif des sentiments et le monde objectif de l'expression artistique? Le saut serait de taille. Tout nous porte à constater que Swann n'a pas voulu le faire et a préféré considérer son trouble comme l'effet d'une rencontre de hasard. A l'indifférence chargée de sens de la « petite phrase », il répond par une autre indifférence forcée. La société qui l'entoure le contraint au sang-froid. Il essuie son monocle.

Enfin, on remarquera que si la psychologie du personnage se prête mal à une conversion, les circonstances où il vit lui sont aussi défavorables. D'une part, Swann connaît assez Odette pour savoir qu'elle est aux antipodes de l'art. C'est une femme sans culture, de plus distincte de toutes les autres femmes, puisqu'elle est lesbienne. Elle enferme son amant dans un enfer très particulier qui, en apparence du moins, n'a pas grand-chose à voir avec les archétypes de sentiments que les arts dispensent. Se laisser prendre au charme idéaliste de la musique, ce serait peut-être perdre Odette à tout jamais. D'autre part, il est trop ignorant de ce qu'est Vinteuil pour deviner qu'ils sont plus proches l'un de l'autre que la qualité de la *Sonate* ne le laisse supposer. Swann se risquerait-il à forcer les secrets du compositeur qu'il se retrouverait lui-même. Mais il ne peut le faire.

Pris entre son égotisme et le renoncement à soi qui consisterait à considérer la souffrance comme l'héritage commun de tous les hommes, partagé entre son amour exceptionnel pour Odette et l'idée incomplète qu'il se fait de la condition d'artiste, il hésite et finit par s'en tenir à l'amateurisme. Pour revenir au propos de Kerchove, il est impuissant dans la mesure où, doutant de son attachement pour sa maîtresse, il se croit obligé de le nourrir d'émotions esthétiques; il

est insensible dans la mesure où, attentif à ses seuls malheurs personnels, il refuse d'accorder à la musique, à l'exception d'une fois, la même richesse humaine qu'à lui-même. Il était désigné pour entrer dans la Terre promise. Il n'a cru qu'un instant à cette éventualité. Un autre y entrera à sa place.

Le narrateur et la musique.

Nous avons déjà relevé la symétrie des deux destins de Swann et du narrateur. La « petite phrase » exerce sur la sensibilité de ces deux hommes exactement le même effet. D'abord négligée par Swann, puis agglomérée à son existence, enfin oubliée, elle agit sur lui comme un rappel et simultanément comme l'anonce de quelque chose de capital. De même, le narrateur ne comprend tout d'abord rien à la *Sonate* de Vinteuil, lorsque Odette la lui joue ¹⁰⁹. Plus tard, cette musique remplit les vides de son amour pour Albertine ¹¹⁰. Enfin, à un moment qu'il n'attend pas, en plein concert mondain, son souvenir remonte du fond du passé et ouvre les portes d'un avenir fabuleux ¹¹¹. Cependant, si la forme de ces deux vies est la même, le contenu en est différent, comme d'ailleurs l'évolution dernière. La soirée Verdurin, au cours de laquelle on exécute le *Septuor* de Vinteuil, ne répète pas tant la soirée Saint-Euverte qu'elle ne la continue et la complète d'éléments nouveaux. Ces éléments sont, sur le plan de la vie, la familiarité du narrateur avec le vice, sur le plan de son évolution artistique, sa familiarité avec le phénomène de la réminiscence.

Les rapports de Swann avec la *Sonate* s'étaient noués à la faveur de rencontres fortuites; il n'en est pas de

même pour le narrateur et le *Septuor*. La réception où l'on joue cette œuvre pour la première fois ne résulte pas d'un hasard, mais d'un ensemble de causes toutes marquées du même sceau : l'anomalie sexuelle. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'existence de la musique de Vinteuil, incompréhensible au profane qu'était Swann, dépend du comportement de pédérastes et de lesbiennes, en apparence éloignés de l'art, en réalité, quoique à leur insu, générateurs de beauté. Sodome et Gomorrhe sont des pays par où il faut passer avant d'entrer en Canaan.

Vinteuil n'était qu'un nom pour les Verdurin. Pour le narrateur, c'est un habitant de Combray qu'il a vu et dont on a parlé devant lui. Tout le monde sait, lorsque le bonhomme passe dans la rue, qu'il a une fille et cette fille une amie de mauvaise réputation, installée dans la maison. Le docteur Percepied ne se fait pas faute d'amuser le curé en persiflant cette curieuse famille ¹¹². Comme si ces médisances ne suffisaient pas à nous éclairer, le narrateur nous raconte qu'il a été, peu de temps après, le spectateur d'une scène affreuse. Couché un soir face à une fenêtre ouverte, il a surpris les deux amies en train de se poursuivre et de se caresser, et la fille du compositeur, s'imaginant consacrer ainsi son appartenance définitive au vice, a craché sur la photographie de son père ¹¹³. Cet épisode se grave si profondément dans l'esprit du narrateur qu'il ne lui est plus possible de ne pas pressentir, derrière la musique de Vinteuil, la souffrance d'un père profané. Ce n'est pas la seule voix du compositeur qu'on entend dans l'harmonie des instruments, mais l'écho des paroles et des actes de sa fille. Son œuvre n'est pas née de son unique talent, mais du couple torturé qu'il forme avec l'enfant de sa chair.

Le narrateur est d'autant plus sensible à cette signification secrète de l'œuvre que la scène que nous

venons de résumer ne l'a pas seulement renseigné sur les attaches terrestres et psychologiques de l'art, mais sert à préparer son propre drame. Bien des années après avoir quitté Combray, dans le petit train qui le ramène de la Raspelière, Marcel apprend qu'Albertine a eu pour amie M^{lle} Vinteuil et sa compagne. Du coup, les indices auxquels jusque-là il refusait de croire se trouvent vérifiés. Ses velléités de rompre avec la jeune fille s'évanouissent pour faire place à une vocation de souffrir et de faire souffrir qui ne l'abandonnera plus ¹¹⁴. Mieux encore, si le narrateur assiste au concert Verdurin, c'est que sa maîtresse avait émis le désir d'y aller, qu'il a compris pourquoi (y rencontrer M^{lle} Vinteuil) l'a dissuadé de son projet et s'est rendu tout seul à la réception, afin d'y vérifier ses soupçons ¹¹⁵. Rencontre invraisemblable et logique : ce qui a engagé Vinteuil à écrire le *Septuor* est également ce qui a poussé le narrateur à venir l'écouter.

Mais Proust a trop le goût des analogies pour en rester à ce premier jeu de coïncidences. Il le double d'un second. Nous apprenons que si la création du *Septuor* est fonction du martyr infligé à un père par les mœurs de sa fille, son achèvement et sa publication sont le fait des remords tardifs de la coupable et de son amie. Inspiratrice malgré elle d'un chef-d'œuvre, cette dernière, à force de travail, l'a tiré de brouillons informes et illisibles, mis au net et livré au public. C'est à elle peut-être qu'on doit qu'il existe; c'est à elle certainement qu'on doit de le connaître ¹¹⁶.

Parallèlement, en ce qui concerne le narrateur, c'est aussi le vice, sous la forme d'une amitié admirative, qui lui donne occasion d'entendre le *Septuor*, car on se rappellera que le concert Verdurin est organisé par M. de Charlus, qui désire faire obtenir au violoniste Morel, dont il est amoureux, la croix de la Légion d'honneur pour ses talents de virtuose. Non seulement la musique tient une partie de son essence

de Gomorrhe, mais son retentissement mondain de Sodome, et les joies mystiques de Marcel remontent scandaleusement aux relations d'un couple de femmes et d'un couple d'hommes ¹¹⁷.

Pour clore le cercle, et bien que Swann et le narrateur ne se soient pour ainsi dire pas connus, « car ils n'appartenaient pas à la même génération », comme le précise Proust à Benoist-Méchin ¹¹⁸, certains détails du concert évoquent les amours malheureuses, elles aussi teintées de vice, de Swann avec Odette. Le narrateur, voyant Morel sur l'estrade des musiciens, ne peut pas ne pas se rappeler qu'il est le fils du valet de l'oncle Adolphe où fréquentait « la dame en rose », première apparition combien suggestive de M^{me} Swann dans *A la recherche du Temps perdu* ¹¹⁹. Le soupçon de la perversion remonte par de tels minuscules canaux du *Septuor*, où cette perversion éclate, à la *Sonate*, où elle n'est que pressentie. Il faut également tenir compte de l'effet récurrent d'une telle révélation sur ses premiers symptômes avortés et de l'obsession de Proust qui, passé un certain seuil, décèle et va jusqu'à remettre partout où elle n'était pas, la trace de l'anomalie sexuelle. Nous en avons la preuve dans cet épisode même, puisque peu après le concert, le narrateur apprend, en parlant de Vinteuil, avec Albertine, les relations équivoques de cette dernière avec Gilberte. L'amour d'enfance lui-même, si innocent et frais, qui avait eu pour cadre le jardin des Tuileries, n'échappe pas à l'épreuve révélatrice que constitue la musique ¹²⁰.

Aléas de l'existence, permanence de certaines aspirations, faiblesses charnelles et victoires spirituelles — Cœuroy fait très justement remarquer que « Proust envisage les non-musiciens sous l'angle de la musique et les musiciens sous l'angle de la morale ¹²¹ » — cet inextricable mélange nous met sur la voie de ce « vrai jugement dernier » ¹²² que l'art sera finalement pour

le narrateur. Les étapes de cette ascension, il est seul à les parcourir.

Premièrement, tandis que Swann découvrait dans la musique un au-delà sans aucun répondant matériel, Marcel y voit évoqué le décor le plus chéri de son enfance. Au moment où retentit le motif lourd et rustique des cloches, il y reconnaît sans hésiter « celles qui incendiaient de chalcure la place de l'église de Combray¹²³ ». Il se livre avec d'autant plus d'élan à cette réminiscence qu'elle lui paraît être celle-là même qui a inspiré ce passage au compositeur. La rencontre de leurs deux sensibilités émues par le même paysage est, quoique fortuite, une promesse de communion précieuse.

Plus tard, il associe la douleur qui lui paraît se dégager des accents du *Septuor* avec sa propre souffrance. Mêmes angoisses, mêmes frémissements d'attente, mêmes allusions à l'aurore « grelottante et déserte »... « pourpre, mystérieuse et figée », dans la scène où le narrateur s'est condamné définitivement à vivre avec Albertine¹²⁴, « atmosphère froide, lavée de pluie, électrique »... « nuance écarlate » dans l'œuvre du compositeur¹²⁵. Cette similitude est si frappante que Marcel, oubliant d'écouter la musique, ne se préoccupe plus pendant un instant que de savoir si sa maîtresse a oui ou non revu M^{lle} Vinteuil¹²⁶. Et, à ce moment, comme pour augmenter la confusion entre l'art et la vie, « une tendre phrase familiale domestique » du *Septuor* nous fait conjecturer que le musicien dédie ce passage au sommeil de sa fille, sommeil semblable à celui d'Albertine, que le narrateur contempera peut-être, le soir même, à son retour¹²⁷. Il existe une évidente parenté entre l'amour paternel du narrateur pour sa « petite Albertine » et l'amour paternel de Vinteuil pour sa fille.

Secondement, en ce qui concerne plus spécialement le contenu de la réminiscence, on se rappellera que

Swann est envahi par le souvenir d'un amour passé, dont il jouit à posteriori, sur la qualité duquel il ne se pose point de question. C'est une tranche de son existence sur laquelle il s'apitoie. Le narrateur au contraire ne revit aucun des souvenirs qu'Albertine a pu lui procurer. L'image de la jeune fille, qui visite son esprit, ne le fait pas s'émouvoir mais s'interroger, ne le met pas dans un état d'euphorie contemplative, mais le blesse. Il est moins troublé par la résurgence de son amour que par ce qu'il y trouve de désespoir. Il sait qu'il rompra une fois. Il n'en a pas encore choisi le moment, mais seule la peur de souffrir le retient. Tout cela a un goût de cendre, de dégradation, de résignation sans gloire. Ce n'est pas le feu de l'amour qui s'installe dans le vide de la pensée de Marcel, c'est le vide de cette passion elle-même, l'idée de son insignifiance et le pressentiment de sa mort prochaine.

Si l'on considère les choses de plus haut, ce n'est certainement pas par hasard que Proust a réuni dans cette soirée tant d'amants condamnés. L'amour que le narrateur éprouve pour Albertine est identique à celui que Vinteuil porte à son enfant, puisque dans le couple du père et de la fille comme dans celui des deux jeunes gens une lesbienne vient jeter le désarroi. Cet amour est encore le même que celui de Swann pour Odette, puisque la « petite phrase » a réveillé naguère chez ce dernier (et peu importe qu'il en eût ignoré la cause) les mêmes souffrances que chez le narrateur. Cette musique enfin a lié l'un à l'autre Charlus et son ami Morel. Or, toutes ces passions ont été ou seront des échecs. Vinteuil, dit-on, est mort de douleur; Swann, après avoir souffert l'enfer, s'est endormi dans l'indifférence. Charlus, dans la soirée que nous sommes en train de décrire, sera contraint de s'éloigner de Morel, chassé comme un infâme par une société qui quelques heures auparavant le por-

tait encore aux nues. Et cette rupture sera l'amorce d'une terrible déchéance.

Pour peu que le narrateur soit sensible à ces avertissements, il comprendra, au moment où retentissent les premiers accords du *Septuor*, que l'amour débouche fatalement dans le vice, le mensonge, la comédie, les ruptures sordides, que de ce côté-là il n'y a rien que désert et qu'il faut aller ailleurs pour obtenir d'être comblé. « J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien », note-t-il sèchement ¹²⁸.

Si nous passons à l'analyse du phénomène de la réminiscence proprement dit, nous découvrons une différence analogue à celle que nous venons d'éclairer entre Swann et le narrateur : incompétence chez l'un ; compétence chez l'autre. Avant la soirée Saint-Euverte, Swann n'a jamais ressenti l'émotion qu'il y éprouve. Elle le prend au dépourvu et ne répond chez lui à aucune attente, à aucun pressentiment. Pour le narrateur, c'est le contraire. De nombreuses fois déjà, la musique, au même titre que d'autres sensations gustatives ou tactiles, l'a plongé dans le temps retrouvé. Ces étranges effets de tête-à-queue lui sont coutumiers. On pourrait dire aussi, en généralisant, qu'il est rompu depuis longtemps à l'exercice des « correspondances ».

Mieux encore, plusieurs épisodes de sa vie, ainsi qu'il le reconnaît lui-même, ont été comme « les amorces ¹²⁹ » de ce qui se passera dans son âme à la soirée Verdurin. Un jour, dans le petit chemin de Tansonville, c'est une haie d'aubépine qui l'émeut. Une autre fois, il aperçoit un soir, du haut de la voiture du docteur Percepied, les clochers de Martinville dont la danse hiératique, découpée sur le ciel, est remplie de mystères. Enfin, dans les environs de Balbec, les arbres d'Hudimesnil renouvellent devant ses yeux le même obscur appel. Dans aucun de ces cas, le narrateur n'a pu identifier ce qui naissait au fond de son esprit,

y remuait et demandait à vivre. Tantôt la séduction de ce qu'il voit lui fait perdre toute lucidité. « J'avais beau, écrit-il, 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 fine 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... »¹³⁰ Tantôt, il saisit un crayon et griffonne sur-le-champ un brouillon. Mais sa bête à s'exprimer le détourne de l'effort d'introspection qui l'aurait mené plus loin. Tantôt encore, une sorte de paresse l'envahit juste au moment où il lui aurait fallu être le plus audacieux. Comme un nageur inexpérimenté, il a peur d'explorer son inconscient, ou ne sait pas encore s'y prendre. « Zut, zut, zut! » pourrait-il s'écrier ainsi qu'il l'a fait quelquefois devant un paysage de la région de Combray. Mais, comme il arrive souvent, ces échecs successifs, ce que l'on pourrait appeler ces réminiscences avortées, lui ont été d'un plus grand profit que n'importe quelle réussite. Grâce à elles, il a appris à se mettre en état d'accueil, il a accepté de se vider lui-même, de se quitter pour recevoir l'inconnu. Ces épisodes ont été comme les étapes d'une ascèse dont il va maintenant recueillir les fruits. La révélation qu'il a attendue si longtemps et que Swann n'a pas voulu connaître se produit.

Chose curieuse, cette révélation naît d'un détail qui, au premier abord, peut paraître fortuit : le caractère particulier de la réminiscence que le narrateur éprouve à propos du *Septuor*. Que se passe-t-il en effet? Au moment où la musique parvient aux oreilles du narrateur, il ignore et le titre et l'auteur du morceau. La durée d'un instant, il se sent dépaysé, mais presque aussitôt la « petite phrase » le ramène sur

des chemins connus. Et voici l'important. Cette « petite phrase » n'agit pas sur sa mémoire comme l'hymne national des amours de Swann dont on ne lui a jamais raconté le détail. La liaison de Swann et d'Odette se situe avant la naissance du narrateur, considéré naturellement comme personnage et non comme auteur du roman, exactement un an après le mariage de ses parents, selon une confidence de Proust à Benoist-Méchin. Par contrecoup, cette « petite phrase » ne lui évoque pas non plus ses propres amours, comme elle l'avait fait pour Swann, puisqu'il ne peut imiter une scène dont il ignore tout, et dont nous sommes seuls, nous lecteurs, éclairés par le narrateur-auteur, à saisir le caractère prémonitoire. Non, à cause de tous ces paravents dressés entre Marcel et l'ombre de son Mentor, le narrateur, lorsqu'il dit qu'il se « reconnaît dans cette musique nouvelle », exprime simplement que cette musique est fidèle à elle-même, qu'elle se renvoie à elle-même, d'une œuvre à l'autre, comme en un jeu de miroirs, la même originalité miraculeuse. Originalité que l'auditeur fervent se met aussitôt à analyser. En vrai critique musical, il isole ce qu'en langage mathématique on appellerait un facteur commun, ou mieux encore une constante. Il découvre l'unité profonde, et partant, extratemporelle d'un monde extérieur à lui-même. Comme il le dira plus tard, à propos d'autres réminiscences, il doute de la réalité de sa personne¹³¹, il est près de perdre connaissance¹³². Il est au bord d'une sorte de dépossession de soi par Vinteuil.

Or, qui est ce Vinteuil? Certainement un artiste qui a quelquefois nourri son œuvre de réminiscences personnelles. Nous en avons reconnu quelques-unes au passage. Pourtant, dans la plupart des cas, les motifs musicaux qu'il utilise ne paraissent pas avoir de répondant matériel. Peut-être cela provient-il du fait que nous ignorons la plus grande partie de son

existence. Mais il est beaucoup plus probable qu'il n'a jamais songé à prolonger par son art les événements de sa biographie. Ce qui l'aura ému dans la réminiscence n'est pas son contenu de souvenirs, mais la qualité de ces souvenirs, leur caractère involontaire qui lui auront donné la preuve de leur immense importance. Tout nous porte donc à croire qu'en voulant s'exprimer le musicien a procédé exactement de la même manière que le narrateur qui voulait comprendre. Il s'est dépouillé de tout ce qu'il y avait d'accidentel et de contingent en lui, s'est arraché au drame de sa vie, puisque finalement ce qu'il exprime dans sa musique, c'est de la joie. Il s'échappé à tout ce qui le retenait sur la terre pour ne plus exprimer que son individualité la plus essentielle, témoignant ainsi de son destin éternel.

On ne voit pas dès lors pourquoi le narrateur se méfierait de lui. Le même effort d'ascétisme qui lui a fait goûter la qualité de l'œuvre de Vinteuil se retrouve chez Vinteuil lorsqu'il travaillait à créer cette qualité même. Par un étrange paradoxe, dans la mesure où tous deux n'ont voulu obéir qu'à leur plus secrète pensée et se sont tenus éloignés de tous les moyens d'échange faciles, mais menteurs, dont les hommes ont coutume d'user, ils se reconnaissent compatriotes d'un seul et unique pays. Un égal refus des mille moyens de communication que la vie nous offre, causerie d'ami à ami, de maître à disciple, d'amant à maîtresse, union des corps, font qu'ils se rencontrent en frères dans une sorte d'« ineffable » où les hommes sont à la fois qualitativement différenciés et membres d'une communauté parfaitement cohérente ¹³³.

Par la conjonction qui s'opère en la musique de l'intemporel et de ce qu'il y a de plus singulier en l'homme, le narrateur se voit révéler « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme ¹³⁴ ». « Nous ne

pouvons nous perdre en Dieu, écrit Teilhard de Chardin, qu'en prolongeant au-delà d'elles-mêmes les déterminations les plus individuelles des êtres ¹³⁵. »

Simultanément, le narrateur découvre que non seulement il y a union de l'absolu et du relatif, c'est-à-dire existence de l'âme, mais qu'un échange est possible entre les âmes, c'est-à-dire qu'on peut tenir pour vraie la transmission de l'absolu à travers le relatif, ou, si l'on veut, l'incarné : un langage, la musique, traduit notre authenticité à travers nos mille déguisements terrestres.

Nous nous étonnerons, en passant, que les commentateurs épris de mysticisme n'aient pas relevé dans de telles affirmations ce qu'elles ont de religieux, voire même de chrétien. Vinteuil, aussitôt appréhendé par son auditeur, s'efface, remplacé par l'auditeur lui-même en qui il a éveillé la vocation de l'art. Cette substitution est bien proche (et peu importe que Proust ne l'ait pas vu, ou n'ait pas voulu le voir) de ce que les chrétiens nous disent être la conversion et le rachat du pécheur par le Christ. L'Évangile dans l'esthétique d'*A la recherche du Temps perdu*, il y aurait là le sujet d'une bien curieuse étude.

Devant une réalisation si complète de ses désirs contradictoires, — besoin d'immortalité, amour de soi et soif de partager — le narrateur est pris d'une ivresse extraordinaire, car pour la première fois de sa vie un univers tel qu'il le souhaite lui est offert en contemplation. « Chaque artiste, s'écrie-t-il, semble comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste ¹³⁶. » Puis, il continue : « Le seul véritable voyage, le seul hain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et

cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil; avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles ¹³⁷. » Idée qu'il précise plus tard dans le *Temps retrouvé* : « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon spécial ¹³⁸. »

Aucun doute n'est possible, la soirée du *Septuor* est le moment le plus important d'*A la recherche du Temps perdu*, le sommet de l'évolution spirituelle de Proust, une réconciliation des antinomies, une fusion et une transsubstantiation des contraires qui apporte la paix. Cette soirée passée, les émotions de l'hôtel de Guermantes, comme les commentaires et serments qui les suivent, peuvent venir. Tout cela ne nous apprendra rien que nous n'ayons déjà senti et intuitivement compris, tout cela ne fera pas progresser d'un pas une destinée qui est désormais achevée.

Vinteuil.

Le miracle de la soirée Verdurin, que nous venons d'analyser, nous prouve qu'en plus de Swann et du narrateur, un troisième personnage, Vinteuil, joue un rôle primordial dans *A la recherche du Temps perdu*.

Personnage qui, curieusement, n'a jamais attiré beaucoup l'attention des commentateurs. Certains soucis de symétrie, peut-être, font qu'on l'a relégué au rang des artistes qui peuplent les arrière-fonds de l'œuvre de Proust. Il est le compagnon de l'écrivain Bergotte et du peintre Elstir. Il n'a pas d'autre fonction que de rendre compte de l'évolution esthétique d'une époque et, comme tel, de même que Bergotte serait Anatole France et Elstir Claude Monet, on s'est plu à le considérer comme un personnage à clef. Cattau, par exemple, émet l'hypothèse que Proust aurait pensé à Vincent d'Indy et même conservé la première syllabe de ce nom pour former celui de Vinteuil¹³⁹. A. Adam note de son côté : « Le nom de Vinteuil, a-t-on dit, serait un souvenir de Vincent d'Indy. Mais Vinteuil dans les premières rédactions du roman, s'appelait Berget. Il semble qu'il faille plutôt penser à César Franck. Proust avait été ému par l'histoire de ce musicien si longtemps méconnu, abreuvé toute sa vie, jusqu'à sa plus extrême vieillesse, d'avanies de toutes sortes, et les subissant avec une immuable naïveté¹⁴⁰. » Mais s'il paraît exact qu'en ce qui concerne sa modeste carrière et l'humilité de son tempérament, Vinteuil ressemble au doux organiste de Sainte-Clotilde, il est clair que, vu sous l'angle romanesque, il dépasse de beaucoup son modèle.

Tout d'abord, qu'en est-il exactement de sa place dans la hiérarchie des personnages proustiens ? A y regarder de près, il ressemble moins qu'on ne croit à Elstir. En effet, le peintre est un personnage que le narrateur rencontre dans le monde, un client des restaurants de Rivebelle, l'organisateur de petites réunions dans son atelier de Balbec. Pour célèbre qu'il soit, il n'en a pas moins fait partie de la coterie Verdurin et sa silhouette de rapin gouailleur, de boute-en-train pique-assiette n'est pas très éloignée des caricatures burlesques de Cottard et de Brichot. En un

mot, c'est un homme dont la vie est plongée dans la durée et qui, par conséquent, n'est pas un mais multiple, selon qu'on le considère à un moment ou à un autre de sa carrière. Chose plus grave, son art est lui aussi fragmenté et divers. Tantôt M^{me} Verdurin en dirige l'évolution, lorsqu'elle conseille de peindre des fleurs, tantôt il est fonction de la mode, le jour où, par exemple, Miss Sacripant en travesti pose dans l'atelier. Il pourra même arriver que cet art n'ait bientôt plus d'autre valeur que documentaire, lorsque le portrait de M. Verdurin ne sera plus aux yeux des jeunes générations qu'un vestige du bon vieux temps. Comme on le dit de nos peintres actuels, la peinture d'Elstir se divise en « époques », ce qui est, si l'on y réfléchit, aux antipodes de ce que Proust attend d'un génie.

Vinteuil au contraire ne paraît pas dans la société. Le narrateur n'a pu le voir qu'à Combray, à un âge où tous les adultes qu'on approche s'entourent d'un nimbe de mystère. Même ce que les mauvaises langues racontent de son malheur n'a pas le caractère sordide que la passion prend plus tard, lorsqu'on comprend ce que les mots veulent dire. Insignifiant et humble, le musicien fait partie du même vitrail d'église que Gilbert le Mauvais et Oriane de Guermantes. Mais tandis que la duchesse quittera le sanctuaire de Combray pour se perdre parmi les mondains, tandis que Legrandin laissera voir son snobisme et s'abaissera peu à peu au rang d'un triste sire, Vinteuil ne quitte pas les hauteurs. Il meurt, il disparaît. C'est un homme dont la présence ne nous blessera jamais, soit par la vulgarité de son langage, soit par la forme de son nez en colimaçon, comme Bergotte. Un homme dont nous n'aurons pas à excuser le passé, comme Elstir nous y oblige. Ce que nous savons de son existence s'est déroulé dans un royaume reculé, perdu puis retrouvé, nébuleux, ni très précis, ni même très sûr, où, dieu

souffrant, il est entouré de divinités maléfiques — M^{lle} Vinteuil, son amie — qui, elles non plus, n'apparaîtront jamais sur le devant de la scène. Ce n'est pas lui qui fait la conquête de Paris, mais seulement son œuvre. Une œuvre magnifiquement délivrée de toutes contingences, créée, semble-t-il, d'un bloc inamovible. Vinteuil est un mythe d'enfance intégralement transporté dans l'art musical, sans avoir dû passer, tout au moins aux yeux des lecteurs que nous sommes, par l'épreuve de l'existence terrestre.

Voilà pourquoi aussi Vinteuil ne souffre au-dessus de lui aucun maître plus grand, plus universel, consacré par la gloire. Tandis que l'ombre de Vermeer de Delft écrase le personnage d'Elstir et réduit sa carrière aux proportions d'une réussite temporelle, tandis que le fameux « petit mur » de ce même peintre élève providentiellement Bergotte au niveau des grands hommes, alors qu'il va mourir oublié et malade, le musicien n'est doublé ni aidé dans son élévation finale par personne. Il est à lui-même sa propre transfiguration et, ainsi que le fait remarquer Pierre Meylan, beaucoup plus l'égal et le pendant symétrique de Vermeer qu'un artiste discuté et discutable dans la combinaison Elstir-Bergotte ¹⁴¹. C'est bien comme tel qu'il apparaît dans l'épisode de la soirée Verdurin, messenger de l'au-delà, semblable à « Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la Chapelle Sixtine ¹⁴² ».

Cependant, la valeur en quelque sorte céleste du personnage ne doit pas nous faire oublier l'autre de ses aspects, tout aussi essentiel : sa biographie est le reflet de préoccupations et même d'obsessions intimes de Proust. Ainsi que nous y avons déjà fait allusion, le drame de Vinteuil pose le problème des rapports entre parents et enfants, entre une ancienne génération nourrie du culte des convenances, de moralisme chrétien et une nouvelle génération qu'un plus grand

besoin de jouissance, mais également un goût de l'absolu plus exigeant précipitent dans le dévergondage. Sous de tels auspices, la vie de famille ne peut être qu'un long conflit. Réprobation de la part des parents, rébellion et trahison de la part de l'enfant qui s'accompagne naturellement d'une sorte de joie d'être humilié chez les uns — avec ce que cette attitude implique de tyrannie morale — et d'un intense désir de rachat chez l'autre — d'autant plus profond que la faute aura été grave. Si l'on veut, une fidélité au second degré sur les ruines d'un premier attachement naturel. De ce double mouvement couplé, cruauté chez l'insulteur, suivie de repentir, souffrance chez l'outragé, mais que cette souffrance revêt bientôt d'une mystérieuse autorité, naît l'œuvre d'art, symbole de réconciliation.

Ce schéma psychologique se retrouve avec régularité dans d'autres parties de l'œuvre et dans l'existence même de Proust. Dans la *Confession d'une jeune fille*¹⁴³, c'est l'histoire de la mort d'une mère, tuée par le spectacle de sa fille s'offrant à un homme. Henri Massis et les psychanalystes qui se sont occupés du cas de Proust ont relevé la part d'aveux presque gênants que ce récit de jeunesse contient. Dans *Jean Santeuil*, ce sont les querelles qui opposent le héros du roman à son père — esquisse d'un réalisme qui n'atteint pas à la grandeur et que Proust négligera d'exploiter. Dans *A la recherche du Temps perdu*, le thème se précise d'une manière définitive, encore qu'il soit subtilement travesti. Si le narrateur n'est pas ouvertement vicieux, sa maladie met sa mère et sa grand-mère sur le chemin d'un long supplice. L'une cède aux caprices de l'enfant en venant l'embrasser dans sa chambre, l'autre souffre de le voir boire du cognac pour éviter des crises d'asthme. Plus tard, l'aïeule mourra comme Vinteuil est mort et le narrateur gardera toute sa vie le remords de l'avoir tué. Quant à la mère, qui ressemble tant

à la grand-mère que, restée seule, elle assume le rôle des deux personnages, elle se scandalisera, après avoir accepté l'idée de mariage, de savoir Albertine installée sous le même toit que son fils, c'est-à-dire sous le toit familial, et l'imaginera peut-être renouvelant certains soirs, par des gestes équivalents, le cérémonial cruel de la scène de Montjouvain. Il est clair que sous une forme adoucie et teintée de conventionnalisme bourgeois, tous ces détails évoquent ce que la destinée de Vinteuil nous apprend brutalement. Enfin, si l'on en croit les biographies de Proust, le même divorce familial aurait existé dans la vie même de l'écrivain, séparant la mère et le fils, l'une désespérée, l'autre longtemps réduit au silence et à l'impuissance, par obligation de dissimuler, mais les unissant aussi dans une immense entreprise de rédemption. Finalement, l'œuvre entière de Proust constituerait ce chapitre des « mères profanées » dont il dit quelque part qu'il faudrait l'écrire, sans en avoir eu le courage, sinon par tous les biais que nous venons d'énumérer.

Comme on le voit, il ne s'agit pas de symétries exactes, qu'on ne rencontre d'ailleurs jamais chez Proust, mais de coïncidences et de correspondances auxquelles, pour en revenir à la soirée Verdurin, le narrateur ne s'est pas trompé. L'homme qu'il découvre en Vinteuil, à travers sa musique, c'est son frère. Il y a le même poids sinon de turpitudes du moins de souffrances entre le groupe de Montjouvain et le groupe de Combray, entre le couple père-fille désuni par l'ombre saphique d'un tiers et le couple mère-fils désuni par la maladie, cette maladie nerveuse étant peut-être une cause et en tout cas un camouflage de la pédérastie.

Dès lors, il est possible de deviner ce qui se passe exactement à l'instant crucial où le narrateur entend le *Septuor*. Pour une seule et unique fois dans *A la recherche du Temps perdu*, Marcel, par la réminiscence, n'est pas ramené à la contemplation d'un moi ancien,

mais placé devant ce qu'on pourrait appeler son moi prochain. Il ne fait pas un retour en arrière, mais il anticipe. Il est, par le truchement du compositeur, non plus un écrivain en puissance qui cherche à s'exprimer mais un écrivain qui, ayant déjà créé son œuvre, se procure et nous procure, par elle, de quoi vérifier son génie. Pour compléter ce que nous disions tout à l'heure de la hiérarchisation des artistes dans l'œuvre de Proust, Vinteuil joue le même rôle à l'égard du narrateur que Vermeer à l'égard de Bergotte. Aucun poète ne figurant au ciel des divinités artistiques (Bergotte est vraiment trop maltraité pour mériter cette élection), la littérature y accéderait par l'intermédiaire d'un peintre et d'un musicien. Bel exemple de collaboration de tous les arts à un but commun qu'il ne nous faudra pas oublier. On pourrait même aller jusqu'à suggérer que Proust aurait laissé cette place vide pour se réserver le droit de l'occuper et se donner la joie de se contempler lui-même, sous le masque d'un autre il est vrai, transfiguré par l'éternité. Plus modestement, la *Sonate* et le *Septuor* comblent d'avance les promesses des dernières pages d'*A la recherche du Temps perdu*. Prenant de vitesse la durée romanesque du livre aussi bien que la chronologie normale de l'existence de son auteur, Vinteuil nous fait admirer ce que sera Marcel Proust, dans l'avenir, ce qu'il est pour nous aujourd'hui, avec trente ans de recul. C'est-à-dire quelqu'un qui aura obtenu de subsister non dans son âme propre, comme le thème de la réminiscence nous incitait à le croire, mais surtout dans l'âme multiple des générations futures : astre mort qui continue d'envoyer ses rayons à l'univers des vivants.

Il nous semble enfin qu'une étude attentive du « je » narratif d'*A la recherche du Temps perdu* pourrait servir à étayer nos dires. Outre le rôle de conscience réfléchissante qu'il joue, — et qu'on a relevé — ce « je » paraît dissimuler deux personnages distincts.

Le premier, proche de Swann, est en deçà de Proust. Il avance à l'aveuglette vers la révélation de sa vocation, il ignore beaucoup de choses de sa propre biographie, il ne se sait pas l'auteur du livre dans lequel il se raconte. Le second, proche de Vinteuil, est Proust en état d'achèvement. Il est doué d'omniscience, sent, raisonne et se comporte comme s'il avait déjà écrit la dernière ligne de son œuvre, mieux, comme si nous l'avions déjà tous lue.

Bien que masquée avec habileté, cette dualité ne va pas sans certaines imperfections et certaines erreurs d'ajustement dont Proust devait s'inquiéter : « Avez-vous lu l'article de Souday, dit-il à Benoist-Méchin, où il pense qu'il y a dans *Swann* un défaut de composition¹⁴⁴?... » Répondre à cette question ne nous appartient pas. Mais défaut il y a, nous en sommes sûrs, dans les rapports que le narrateur entretient avec la musique de Vinteuil. D'une part, il ignore l'influence énorme qu'elle a eue sur Swann, il est dans l'impossibilité de tirer parti de l'expérience de ce Swann pour comprendre son propre drame et en sortir victorieux. C'est le premier « je » dont nous avons parlé. D'autre part, comme il est tout de même l'auteur d'*Un Amour de Swann* et d'*A la recherche du Temps perdu*, que c'est son esprit génial qui a préparé et organisé la reprise amplifiée de ce premier épisode en un second, il ne peut pas ne pas savoir qu'en écoutant le *Septuor*, il franchit le seuil contre lequel Swann est venu buter. Il utilise, pour que ce seuil fût franchi, des forces qui ne se sont déchaînées qu'après : c'est-à-dire l'énergie même, le dynamisme contenus dans l'œuvre. C'est notre second « je » : Nous sommes en pleine contradiction, pris entre le personnage séparé de l'auteur, donc objectif — mais qui est aussi le personnage qui revit jour après jour sa biographie, donc subjectif — et le personnage en état d'osmose avec l'auteur, donc subjectif — mais qui est aussi le personnage qui se juge

dans la perspective de la postérité, donc objectif.

Mais ce qu'il nous plaît de relever, c'est que ce soit la musique qui simultanément révèle et efface cette contradiction selon une logique qui n'a rien à voir avec le déroulement historique d'une existence, mais tout à voir avec l'intervention inexplicable, mal sertie dans la réalité, d'une métaphysique. C'est que ce soit à propos de la musique que se posent et que se résolvent les problèmes subtils du passage du subjectif à l'objectif et de l'objectif à une subjectivité supérieure : à savoir le miracle de l'introversion devenue extraversion par l'adoption d'un langage.

Nous en avons la preuve dans ce caractère équivoque du « je » proustien : la musique est vraiment l'occasion et le moteur de l'immense exhaussement (ou exaucement) grâce auquel l'histoire d'une éternité cherchée en vain se transmue en éternité acquise.

La musique, c'est le chèque en blanc que Proust a tiré sur le futur, la masse d'investissements qu'il a obtenue d'un avenir avare et dont la puissance multiplicatrice lui a permis de rembourser.

troisième partie

L'esthétique musicale de Proust

Nomenclature.

Si l'on recherche, dans la *Correspondance* et l'œuvre entière de Proust, les noms des musiciens qu'il cite, juge, commente ou utilise dans ses comparaisons, on s'aperçoit qu'il est peu attiré par tout ce qui précède le XIX^e siècle.

Le nom de Haydn n'apparaît pas sous sa plume. Des Italiens, seuls sont nommés Palestrina et Scarlatti, dans des passages comiques. Haendel est cité une seule fois, à propos de Morel¹. Bach, joué chez les Polignac² et dont la princesse de Durheim fait apprendre des chœurs aux enfants pour chanter dans une église de campagne³, est retenu comme l'auteur d'une « sublime aria » que Charlus rêve de faire jouer par Morel au Mont Saint-Michel⁴. Il sert à caractériser la conversation de Françoise, — mais surtout par allusion à un genre musical, la fugue⁵, — et le rire de M. de Charlus, mais par allusion anecdotique à ses « petites trompettes⁶ ». Mozart est encore davantage ignoré. On en joue chez M^{me} de Gallardon (le quintette avec clarinette)⁷ et Proust garde le souvenir d'un de ses concertos⁸.

Du côté des Français, notre moisson n'est pas plus riche. Rameau n'est que synonyme de galanterie,

« dehors galant d'un drame antique ⁹ » ou « tapisserie XVIII^e siècle semée d'amours sur un fond de roses ¹⁰ ». On s'étonnera qu'au siècle suivant Berlioz n'ait eu droit qu'à deux citations insignifiantes ¹¹. Sa musique littéraire aurait dû retenir l'attention d'un wagnérien.

C'est avec l'époque romantique que la sensibilité de Proust paraît s'éveiller, non sans de grosses lacunes d'ailleurs, comme celle de Brahms qui n'est connu que par ses danses ¹². Liszt est tenu pour un « grand génie et l'inventeur de tout ce qui a fait la gloire des autres ¹³ ». Ce qui n'est pas faux. A l'inverse de Schubert qui n'obtient qu'une allusion ¹⁴, Schumann est aimé pour ses mélodies ¹⁵. Il a l'honneur d'être associé au sommeil d'Albertine, « arrière-plan de silence qui pacifie certaines rêveries de Schumann, durant lesquelles, même quand « le poète parle », on devine que « l'enfant dort ¹⁶ ». Le narrateur va jusqu'à comparer à l'amour qu'il éprouve pour sa maîtresse le « dénouement précipité » de certaines de ses ballades ¹⁷. Mais ne fait-il pas une erreur en lui attribuant ce genre de morceau? D'une manière plus générale, ce qui doit l'avoir ému chez ce musicien, c'est l'invention mélodique et qui s'adapte mal aux lois du développement classique, c'est l'expression d'un désir qui, comme l'écrivent Bourguès et Denéréaz « n'aboutissant pas à l'essor soutenu, se relâche pour reprendre encore ¹⁸ ». Proust n'a pas vécu d'autre manière et *A la recherche du Temps perdu* obéit au même schéma d'attentes déçues et ravivées.

Quant à Chopin, Proust a pour lui une prédilection indiscutable. Il a recours à son cas pour expliquer les hauts et les bas de la survivance d'une œuvre après la mort de son auteur ¹⁹. Il l'évoque à propos des sauts par-dessus les obstacles de la « petite bande » de la plage de Balbec, caprice mêlé de virtuosité ²⁰. Il consacre, dans *Swann*, un beau passage à ses « phrases, au long col sinueux et démesuré, si libres,

si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu, espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur ²¹ ». Enfin, il s'identifie presque au musicien polonais dans une page de *Contre Sainte-Beuve* : « 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..., replié sur soi-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 Schumann ²². » Les deux éléments de séduction sont visibles. D'une part, l'attrait pour la ligne mélodique de Chopin, tournant sur elle-même puis lancée comme à l'aventure, à la fois tâtonnante et boiteuse et maintenue dans sa propre orbite par une élasticité à toute épreuve, ce que Bourguès et Denéréaz appellent son « imagination balistique ²³ »; d'autre part, la confusion entre le monde des sentiments et le monde de l'art, cet art ne servant qu'à prolonger et à faire accepter le déséquilibre de l'âme dont le compositeur ne peut ni peut-être ne veut sortir : fausse liberté chercheuse de la modulation, ruminations intimes ouvragées en bijoux.

A la fin de cette progression de musiciens toujours mieux compris et aimés, il faut placer Beethoven.

Beethoven.

De Beethoven, nous dirons tout d'abord que ce sont des raisons extra-musicales qui l'ont fait aimer de Proust.

En premier lieu, il entre peut-être un rien de fatuité dans l'admiration qu'il lui porte. Ceci parce que Proust a eu le honneur et le goût d'être ému par les derniers quatuors : il a pu se considérer comme faisant partie d'une élite française qui, d'après Romain Rolland, n'a commencé d'être sensible à ce genre de musique qu'entre 1852 et 1860. Ce mérite, il se l'attribue avec joie, ne tarissant pas d'éloges sur la musique du maître chaque fois qu'il en parle dans sa correspondance. Mais cette même musique excite sa verve moqueuse lorsqu'il stigmatise les ridicules de M^{me} Verdurin²⁴ ou de la princesse de Guermantes²⁵.

En second lieu, Proust, connaissant la vie de Beethoven, a pu reconnaître dans le destin du musicien certaines analogies avec son propre destin. Nous sommes très près de ce que nous avons déjà dit de Vinteuil et du narrateur : compréhension par la similitude des existences. Proust écrit à Montesquiou que ce qu'il aime le plus au monde est l'enivrant *Finale* du *XV^e Quatuor*, « délire d'un convalescent qui mourut d'ailleurs peu après²⁶ ». De même, dans une lettre à Curtius : ce thème « exhale une si puissante tendresse humaine qu'on ne peut l'écouter sans sentir s'élargir son cœur ». On se tourne vers lui « avec un espoir bien incertain de guérison²⁷ ». Avec M^{me} Strauss, il est encore plus explicite : « ... 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. A 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 voir²⁸. » Maladie, séquestration, obsession de la mort, à quoi nous ajouterons une commune manière de souffrir des autres et, pour s'épargner trop de blessures, de se replier sur soi. Wagner l'a dit de Beethoven : « Son regard ne rencontrait dans le monde extérieur que des importunités contrariant son monde intérieur²⁹. » Sa musique est un immense effort de submersion de l'univers objectif par l'affirmation des passions et de la bonté du cœur. Ce qui nous éloigne peu de la même gigantesque entreprise, mais cette fois littéraire, tentée par Proust.

Ce double mouvement — l'amateur s'égalant au génie en le comprenant; le génie condescendant à ressembler, par sa vie, à l'auteur — nous met sur la voie d'un thème proustien important : celui de la rencontre avec un grand artiste. On le trouve traité dans *Jean Santeuil* : ce sont les deux jeunes amis qui s'en vont rendre visite à C. On le trouve repris dans *A la recherche du Temps perdu*, avec l'apparition d'Elstir à Rivebelle et les réunions dans l'atelier du peintre. On le rencontre exprimé surtout dans un passage de *Contre Sainte-Beuve* qui décrit Ruskin vieux, venu voir les Rembrandt qu'il aimait dans sa jeunesse. « Beau... sous ses longs cheveux blancs bouclés, mais cassé et l'œil terne, le vicillard s'avancait. Il me semblait reconnaître sa figure. Tout d'un coup, quelque'un près de moi dit son nom qui, entré déjà dans l'immortalité, sembla sortir de la mort : Ruskin³⁰. » Il y a dans cette page de vénération à l'égard d'un homme venu pour vénérer comme la quintessence d'un admirable sentiment de respect.

Beethoven est pour Proust l'équivalent de tous ces

grands maîtres approchés avec timidité et adorés avec un idéalisme juvénile (d'autant plus que l'idole étant morte, aucune déception n'est à craindre). Il n'est pas douteux qu'il est entré en contact avec sa musique en pleine jeunesse, à l'âge des enthousiasmes généreux, lorsqu'on fait : « Boum, houm ! » en sortant du concert, pour faire voir qu'on a été sensible à ce qu'il s'y est joué, comme nous le rappelle une anecdote de Lucien Daudet ³¹. Il n'est donc pas étonnant qu'étant donnée la qualité du musicien et l'aura tragique qui l'entoure, Proust l'ait élevé au sommet de son Olympe, parmi les quelques Titans que la fatalité a mis à part et marqués du double sceau du génie et de la douleur. Les « fameux coups d'archet par lesquels débute la *Symphonie en ut mineur* » lui semblent être « les appels irrésistibles d'un mystérieux destin ³² », expression que l'écrivain reprend, en la transformant, de Beethoven lui-même. On peut imaginer qu'aux heures sombres du doute, il a, comme il le raconte ³³, fredonné « telle phrase de Beethoven » dont il a comparé la tristesse à celle qu'il venait de mettre dans sa prose. Se remplissant alors de l'idée de génie qu'il ajoutait au produit de son travail, il s'est risqué à avoir foi en lui-même. Et c'est peut-être à ces instants qu'il aura égalé ce que les dernières œuvres de Beethoven nous apportent : « ... Cette grande puissance touchante, écrit Benoist-Méchin, que Proust chercha jusqu'à sa mort. Le même accord entre le sensualisme et la raison, l'émotion et la sérénité; la même ferveur confiante au-delà du désespoir; le même renoncement au sein de la perfection atteinte ³⁴. » Ces qualités nous les trouvons notées, lorsque Proust, par exemple, communique dans la souffrance avec son modèle : « A chaque nouvelle peine trop forte, nous sentons une veine de plus qui saille et développe sa sinuosité mortelle au long de notre tempe, sous nos yeux. Et c'est ainsi que peu à peu se font ces terribles figures

ravagées, du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven de qui tout le monde se moquait ³⁵ » Ces accents sont extraordinaires. Jamais peut-être depuis Vigny et Baudelaire on n'avait exprimé mieux la grandeur solitaire de l'artiste et la tendresse exaltée et filiale qu'un jeune esprit lui porte. Cet attachement sincère, traditionnel, est comme la transposition dans la religion de l'art du christianisme et du jansénisme professés par la mère et la grand-mère du narrateur. On notera que Proust en a relevé aussi l'envers ridicule (et encore, tous les lieux communs ne sont-ils pas vrais?) en nous apprenant que M^{me} Verdurin « tenait la Ronde pour le plus grand chef-d'œuvre de l'univers avec la IX^e et la *Samothrace* ³⁶ ». (Il s'agit de la *Ronde de Nuit* de Rembrandt).

Est-ce à dire qu'à travers ce culte au musicien, Proust ait vraiment su apprécier sa musique? Il parle moins qu'on ne pourrait s'y attendre des œuvres de la maturité beethovénienne : peu de chose sur les symphonies, rien sur les sonates; s'il est fait mention du chœur des prisonniers de *Fidelio*, rien n'est dit de la *Missa Solemnis*.

Nous serions portés à croire que Proust n'a pu aimer ce qui chez Beethoven l'a fait classer parmi les musiciens classiques : l'acharnement à construire rationnellement ses œuvres par juxtaposition des motifs, la réduction de la mélodie en thème, le besoin inlassable d'affirmer. Toutes choses qui font de ses œuvres des masses pesantes, présentes, persuasives, sans insinuations ni flou, sans promesses d'extase à venir. Un mot à Reynaldo Hahn le prouve : « Chez le vieux sourd, l'expression est souvent alourdie ³⁷. » Une meilleure preuve encore réside dans ce que Proust, par deux fois, nous dit avoir retenu de cette musique. A propos d'une comparaison, il parle de « 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 »³⁸. (D'habitude, ces phrases ramènent le thème et dans le ton initial.) Même remarque dans *Jean Santeuil*, mais sans la restriction : « Il y a dans Beethoven des mesures à contretemps et sans aucun motif noble qu'on ne peut pas écouter sans frémir³⁹. » Il s'agit certainement des passages non mélodiques syncopés ou des mesures de transition qui préparent le retour du thème, au sujet desquels Gisèle Brelet écrit : « En ces instants presque vides de matière musicale qui viennent rompre le cours de la forme objective, l'attente ne vit que pour elle-même⁴⁰. » D'une musique qui nous comble, Proust n'aurait retenu que les instants où se creuse notre insatisfaction. Et c'est de toute évidence cela — les sons qui se refusent, « mysticisme presque aigre », dit Charlus⁴¹, qui tracent dans l'esprit un schéma qu'il appartient à l'auditeur de revêtir à sa convenance — que Proust aura retrouvé et admiré dans les derniers quatuors. Non une musique en soi, celle que Beethoven a toujours écrite, simplement élevée à son plus haut degré d'abstraction, portée à bout de bras dans l'irrespirable, mais l'équivalent maigre, nostalgique, d'une plénitude inexprimable. Peut-être aussi une contemplation consolante et délivrée des passions de ce qui constitue la tension même de la vie. L'inquiétude surmentée et transformée en connaissance des lois qui la régissent. Ce que Proust s'est offert à lui-même comme jouissance en élucidant souvent le pourquoi des choses. Il ne nous est pas indifférent que Gisèle Brelet, aussi curieux que cela paraisse, ait rapproché des dernières œuvres de Fauré ce caractère détaché et stable dans l'instable des derniers quatuors.

Que conclure de ces quelques bribes de jugement? Deux choses. Premièrement Proust est attiré par une musique fuyante, dont l'intelligibilité ne lui apparaît pas et, si cela était, il n'y souscrirait pas, musique

annonciatrice ou évocatrice d'un ailleurs, située en quelque sorte au-delà de la musique. Deuxièmement, son inclination pour la parcimonie et la raréfaction des sons porte sur le style de l'œuvre et non sur son contenu de sensations ou d'idées, comme le suggèrent ces lignes curieuses adressées à W. Berry : « Beethoven... ne se déclara arrivé à la maîtrise que le jour où il cessa d'accumuler, dans une seule sonate, les idées qui pouvaient en nourrir dix. Mais si beethovénien que je demeure, malgré la mode, là-dessus je ne suis pas de son avis, je ne l'ai jamais été ⁴². » C'est-à-dire que Proust reste également en deçà de la musique, là où elle se trouve mêlée encore de tous les sentiments, déceptions, aspirations que la vie charrie dans son cours. Ce qu'il admirera chez Wagner, c'est qu'il « expectore tout ce qu'il contient de près, de loin, d'aisé, de difficile sur un sujet (seule chose que j'estime en littérature) » ⁴³.

Wagner.

De même que nous avons pu distinguer dans le culte de Proust à l'égard de Beethoven une amitié fondée sur certaines analogies biographiques, une vénération d'origine morale et un penchant pour un ou deux aspects de sa musique, il entre dans sa passion pour Wagner une tendance à s'assimiler à lui, une admiration d'origine intellectuelle et une inclination très prononcée pour plusieurs caractères fondamentaux de son œuvre.

René Dumesnil justifie avec raison sa biographie de Wagner en faisant remarquer que, chez ce musicien, les circonstances de la création sont inséparables de la création elle-même. L'œuvre procède de la vie et

en reflète les accidents. L'art et l'amour sont pour Wagner une seule et même chose. Toute composition musicale dont il n'est pas lui-même la matière et le sujet lui reste étrangère. On sait que Mathilde (Wesendonck) plus Richard ont donné Tristan et Iseult.

Aussi peu curieux qu'il eût été de la vie des artistes, Proust n'a sans doute pas ignoré ce jeu d'interférences et il y aura vu une similitude avec son propre cas. Il s'est certainement rendu compte que l'amour dans sa vie avait partie liée avec l'art, puisque nous avons constaté que, dans son œuvre, il avait fait de ce couplage un des thèmes les plus importants. Il y aurait un parallèle à dresser — n'impliquant naturellement aucun rapport de cause à effet — entre ses goûts artistiques et ses préférences amoureuses, entre la structure d'*A la recherche du Temps perdu* et la forme de son comportement sexuel. De plus, il s'est trop défendu de s'être lui-même mis en scène (légitimement d'ailleurs, car son je n'est pas celui de l'autobiographie) pour ne pas avoir soupçonné que la survivance de son moi au sein de son œuvre y était indispensable. On pourrait suggérer qu'Albertine plus Marcel a donné le *Temps perdu*. Henri Bonnet nous a appris dernièrement que le drame de *La Prisonnière* se déroulait au moment où s'effectuait la correction de *Du côté de chez Swann* ⁴⁴. D'où l'on peut conclure, avec ce même critique, que « le temps retrouvé de Proust est très souvent un temps présent, un temps observé qui n'est pas emprunté à la mémoire ⁴⁵ » : un temps puisé dans le temps biographique.

Mais ici s'arrêtent les concordances entre l'existence orangeuse de Wagner et l'existence calfeutrée de Proust. C'est sur le plan de l'invention esthétique qu'on les voit réapparaître.

Wagner a peut-être donné à Proust ce qu'aux dires de Samazeuilh il avait apporté aux foules de 1880 : « le goût du grand sentiment, le respect du grand

style, l'intelligence plus complète d'un Bach ou d'un Beethoven ⁴⁶ ». Nous l'avons déjà laissé entendre : il est permis de penser que les œuvres colossales de Bayreuth ont rendu Marcel sensible à des symphonies comme l'*Héroïque*, la *Pastorale*, la *IX^e*. Qui sait aussi si le charme très germanique de Schumann ne lui a pas été révélé par le truchement de la *Tétralogie*? Quoi qu'il en soit, le narrateur du *Temps perdu* met avec respect Wagner au rang des « bienfaiteurs » de l'humanité.

Cependant, le meilleur de ce qui unit l'écrivain au musicien tient à des éléments plus précis. On pourrait presque parler d'une amitié de métier. Wagner est par excellence pour Proust le technicien dont on prend l'avis et dont on écoute les conseils, l'aîné qui a ouvert la voie, dont l'exemple excite l'esprit en même temps qu'il le rassure.

Tout d'abord, après Berlioz et Liszt, Wagner a eu l'idée de faire d'une phrase musicale le symbole d'un personnage ⁴⁷. Il introduisait par là la littérature dans la musique. Il métamorphosait cette musique en soutien de certains mythes et de certaines idées. « ... La musique, écrivait-il, doit seulement contribuer le plus largement possible à rendre à chaque instant le drame clair et lumineux ⁴⁸. » Ce symbolisme, Proust l'approuve contre Reynaldo Hahn à propos des sujets de Wagner, lorsqu'il écrit à son ami : « 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 morales ⁴⁹. » Quant aux phrases musicales elles-mêmes, il lui plaît que chacune garde sa réalité extérieure et entièrement définie; « le chant d'un oiseau, la sonnerie de cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore ⁵⁰ ». Dramatisation, matérialisation de la musique. Proust n'a rien fait d'autre que cela en élevant la

« petite phrase » au rôle de symbole d'un amour et le *Septuor* au rôle de symbole d'une révélation métaphysique. Simplement, les facteurs sont inversés : c'est l'introduction de la musique dans la littérature.

Secondement, on sait que les phrases symboliques de Wagner sont à l'origine d'un système de *leitmotive*, que les premiers auditeurs des opéras comprenaient mal, mais qui, au fur et à mesure que l'œuvre entière était connue, se révélait de plus en plus complexe et même tyrannique. Or, Proust paraît souvent préoccupé de faire comprendre cette unité de l'œuvre wagnérienne, ou semble ébloui de la constater. Il écrit à Mme de Noailles : « *Les Adieux de Wotan*, le prélude de *Tristan*, entendus, autrefois, à l'orchestre Pasdeloup ou Colonne, ne peuvent tout de même pas donner l'idée de l'œuvre wagnérienne entière ⁵¹. » Et dans *Albertine disparue* : « ... Quelqu'un qui ne connaîtrait de Wagner que le duo de Lohengrin ne pourrait prévoir le prélude de *Tristan* ⁵². » On croirait entendre un premier écho de ce que seront ses avertissements à ses propres lecteurs, lorsqu'il les engage à la patience et soulève, pour cela, un coin du voile de ce que sera l'ensemble du roman. Il est clair que Proust s'est senti le même pouvoir créateur que Wagner et a craint pour lui-même la même incompréhension.

Nous dirions même que, loin d'être rebuté par l'abondance de l'œuvre wagnérienne, son admirable expansion, comme il a pu l'être par la « lourdeur » de Beethoven, Proust trouve dans cette musique de nouvelles raisons de la trouver sienne. Pierre Meylan suggère que ce que Marcel aime dans Wagner, c'est ce qui lui manque précisément. « Ne cherche-t-il pas... lui, cloîtré et éloigné du monde, dans cette vitalité et ce prodigieux dynamisme, un tonique, un réconfort, un générateur de mouvement ⁵³ ? » Cette opinion nous paraît fautive. Wagner ne porte pas remède à une déficience quelconque de Proust, mais

leurs deux sensibilités sont accordées et procèdent d'un même goût général du siècle. Comme l'écrit Cattau, Proust semble se complaire dans « cette source inépuisable de délices et de désespoir », dans « ce passage tout éveillé du monde de la réalité à celui du rêve », dans « cet amalgame où tous les sons purs sont fondus, dans cette chair qui désire contre l'esprit, cet esprit qui désire contre la chair ⁵⁴ ». Robert de Billy complète ce jugement : « Son goût, plus persan qu'hellénique, était satisfait par la richesse et l'épaisseur du tissu wagnérien, agité par la tempête, criblé des flèches du soleil ⁵⁵. » Cette sensualité, ce sybaritisme traversé de barbarie, nous les trouvons plusieurs fois savourés dans *A la recherche du Temps perdu*. « ... Je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitées par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité ⁵⁶. » « Et la porte du palier ne se refermait d'elle-même très lentement, sur les courants d'air de l'escalier, qu'en exécutant les hachures de phrases voluptueuses et gémissantes qui se superposent au chœur des pèlerins, vers la fin de l'ouverture de *Tannhäuser* ⁵⁷. »

Oui, Proust a aimé que Wagner fût fécond, touffu, orchestral. Et ceci pour trois raisons.

La première est qu'au sein des *leitmotive* wagnériens, il se trouve en pays familier. S'il a peut-être deviné que Mozart, Beethoven, Weber avaient déjà donné de nombreux exemples de réminiscences musicales ⁵⁸, comme Chateaubriand et Rousseau l'avaient fait pour lui-même en littérature, il a surtout senti ce que cette formule musicale, consciemment et systé-

matiquement mise à contribution ainsi que lui-même s'y astreignait, avait de neuf et de profondément personnel. Il a pris les *leitmotive* pour des créations de la sensibilité wagnérienne, issues d'une expérience naïve de la vie, pour des transpositions de ce dont nos sens nous offrent la jouissance, exactement pour des sensations : êtres ou impression que donne un aspect momentané de la nature, comme il dit ⁵⁹. Ce qui l'a frappé en eux, c'est leur caractère d'authenticité, leur accent individuel. Il les appelle « organiques », « viscéraux » et écrit à leur sujet : « On dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie ⁶⁰. » Si Wagner les a utilisés en musicien — c'était son métier de le faire — il en a respecté « l'originalité première, comme un huchier les fibres, l'essence particulière du bois qu'il sculpte ⁶¹ ».

De telles remarques nous autorisent à considérer que Proust, dans son for intérieur, devait croire à une équivalence entre la matière de l'œuvre wagnérienne et la matière de son propre roman, c'est-à-dire les réminiscences. Quant au fond et non quant à la forme, il a pu penser que les musiciens procèdent (ou devraient procéder) comme lui-même l'a fait : ils tirent de leur passé, de leur mémoire assoupie, de leur inconscient tout ce qui constitue l'étoffe de leur musique, la multitude des mélodies, des harmonies, des rythmes. Il est prêt à affirmer que toute œuvre d'art est née de souvenirs involontaires.

La seconde raison de cet amour pour Wagner est qu'il a également reconnu comme semblable à sa propre méthode la manière dont le compositeur use de sa matière première. Wagner ne se sent pas subordonné à elle, à la logique du monde d'où il l'a fait surgir. Il la tient pour sa richesse propre qui participe d'une durée nouvelle — celle de l'œuvre à construire — ; il peut en faire ce qu'il veut pour le bien et la grandeur de l'art. On pourrait rapporter à ces lignes la

phrase de Gaëtan Picon à propos de Balzac : « Il substitue au monde donné un autre monde qui lui emprunte ses éléments, mais qui les organise différemment selon les lois d'une mythologie personnelle ⁽²⁾. » Et l'on remarquerait ensuite que Proust a été un lecteur acharné de Balzac dont il était loin de faire le père du naturalisme, mais bien plutôt un « visionnaire », pour reprendre le terme d'Albert Béguin. Les *leitmotive* sont « insistants et fugaces », « ne s'éloignent que pour revenir », se transforment d'un acte à l'autre, car chaque fois que Wagner les fait se répéter, il les revêt d'une « réalité différente et chaque fois que paraît son écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrechoc de lignes, joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité sonore ⁽³⁾ ». Permanence dans le devenir. Cette qualité est celle-là même qui frappe dans l'emploi que Proust a fait de ses réminiscences. Il y a du narcissisme dans l'ivresse avec laquelle l'auteur d'*A la recherche du Temps perdu* évoque Wagner qui, pétrissant, déformant et divisant ses thèmes, télescopant ses impressions et les associant selon des recettes d'affinités intimes, atteint à une complexité de style qui est celle du style proustien.

Ceci nous amène à notre troisième raison d'amour. Wagner ne s'est pas seulement débattu et complu à l'intérieur de son œuvre, dans un tourbillonnant travail de modelage et de fusion. Comme Balzac, (encore lui), à l'égard de sa *Comédie humaine*, il a pris du recul; d'ouvrier, il s'est fait juge de son ouvrage et il a tiré de cette auto-contemplation le moyen de rendre cet ouvrage plus grand qu'il n'était. Cette découverte est si importante que nous la voyons exprimée par deux fois, à un long intervalle de temps, dans *Contre Sainte-Beuve* et *La Prisonnière*. « *L'Enchantement du vendredi saint* est un morceau que Wagner écrivit avant de penser à faire *Parsifal* et

qu'il a introduit 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 là de ses plus belles intuitions ⁶⁴? » « 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, quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père... s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime ⁶⁵. » Le plus beau de cette mise au point définitive de l'œuvre, c'est qu'elle ne dépend pas d'une logique rationnelle, mais qu'elle procède d'un mouvement d'enthousiasme, qu'elle est véritablement la révélation de quelque chose d'ignoré jusqu'ici. De même que l'œuvre d'art naît de la transposition de certains rapports reconnus entre deux objets réels, cette espèce de sur-œuvre d'art que sont la *Comédie humaine* ou la *Tétralogie* (et *La Recherche du Temps perdu* aussi) voit le jour grâce à la découverte de rapports entre deux parties d'œuvre artificielles. On sait combien souvent Proust, attelé des journées durant à rédiger, s'est laissé prendre à ce jeu.

Wagner, créateur d'une totalité. Un pas de plus et nous touchons à l'essentiel du message wagnérien : le mélange du drame et de la musique, de la vie et de l'art, la confusion de tous les arts.

En ce qui concerne ce dernier point, il est probable que Proust, qui ne pouvait avoir lu les ouvrages théoriques de Wagner, qui n'y fait jamais allusion, s'est pénétré de sa pensée au travers des commentateurs français. Baudelaire tout le premier, qui écrivait au musicien le 17 février 1860 : « D'abord, il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage : il me semblait que cette musique était *la mienne* ⁶⁶... » Le narrateur dira aussi à propos du *Septuor* : « Je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi ⁶⁷... »

En effet, Baudelaire et Wagner possèdent, tout d'abord, en commun un intense besoin d'absolu, hérité, de part et d'autre du mouvement romantique. « J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre, s'écrie Baudelaire... Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'envolant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif ⁶⁸. » On reconnaît sans peine dans ces exclamations fougueuses la pensée contenue dans *Les Phares* et jusqu'à l'accent d'une pièce comme *Élévation*. L'écrivain a retrouvé dans le musicien la foi qui l'emplissait en l'existence d'un monde inaccessible et parfait, caché sous les apparences de la réalité quotidienne.

Secondement, Baudelaire a deviné les difficultés que le compositeur avait éprouvées à appréhender cet univers et entr'aperçu les moyens qu'il avait mis en œuvre pour y parvenir. La musique qu'il entendait ne lui est pas apparue comme un art pur et se suffisant à soi-même. Il s'est senti sollicité à en jouir par tous ses sens à la fois, à en considérer le dessin et le coloris aussi bien que le rythme et l'harmonie. Il a pu avec délice lui appliquer sa théorie des correspondances, au point qu'il cite, dans son article sur *Tannhäuser* ⁶⁹, les deux premières strophes du fameux sonnet. Ainsi

Wagner lui paraît avoir réalisé, dans son domaine propre, le système de suggestions multiples et d'analogies entrecroisées qu'il considère comme la base de sa poétique personnelle.

En dernière analyse, l'opéra wagnérien constitue pour lui le spectacle dont il a toujours rêvé. La sensualité y voisine avec l'intelligence, la nature avec le symbole, la psychologie avec la métaphysique, en une « complexe et indivisible totalité ⁷⁰ ». La cérémonie symphonique est née en laquelle s'achève l'immense effort de synthèse des arts entrepris par les romantiques et se réconcilient toutes les tendances contradictoires de l'homme.

Dans les années qui suivent, les découvertes que nous venons d'énumérer ne cessent d'être explorées et confirmées à mesure que Bandelaire grandit en importance et que Wagner se fait davantage connaître. Les symbolismes s'empare d'elles. Aristocratique et ascétique, il use d'un système de métaphores de plus en plus serrées et télescopées pour traduire la perfection et associe toujours plus étroitement à la littérature les arts plastiques et la musique. Mallarmé, dans *Divagations*, fait l'éloge du drame wagnérien en même temps qu'il l'écarte comme modèle. Il célèbre en lui le spectacle par excellence que la Grèce avait déjà connu et que tant de catholiques de cette époque redécouvriront dans la messe. « La musique, écrit-il, confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de rêverie que tout air d'ici-has ⁷¹. » On se rappellera aussi que son *Coup de dé* est un essai poétique de construction musico-typographique.

De leur côté, nombre de mystiques sensuels reprennent à leur compte la théorie des correspondances. Ils rapprochent, permutent, fondent les unes dans les autres toutes les formes d'émotions avec une fureur de jouissance hystérique et un sérieux imperturbable.

Huysmans publie son fameux *A Rebours* déjà cité, où il met à contribution une sensibilité olfactive qu'il a certainement puisée dans *Les Fleurs du mal*. Péladan mêle magie noire et voluptés réelles. Il n'y a pas jusqu'à Zola qui ne se risque à écrire une « symphonie des fromages » curieusement sertie dans un roman naturaliste.

Il est indubitable que Proust a partagé cette obsession d'un art unissant tous les arts avec Baudelaire, lu et relu, Mallarmé, si bien connu, et nombre d'autres écrivains de moins haut vol dont son époque est peuplée. Il parle du spectacle complet dans *La Mort des cathédrales*⁷² et cette notion, non seulement est l'origine de la texture métaphorique de son œuvre, mais a nourri le projet de cette œuvre et en a assuré la réussite. Nous irions jusqu'à suggérer qu'une des similitudes les plus nettes entre Wagner et Proust réside dans la conception qu'ils ont de la représentation lyrique. L'idée a été peu explorée. Elle a pourtant pour avantage de réconcilier deux aspects presque toujours séparés ou opposés du roman proustien : la chronique psychologique et sociale, l'exercice de la poésie.

De même que Wagner, en dépit de ses prétentions révolutionnaires, a dû se plier à certaines lois du spectacle, ménager des entractes, rassembler des choristes, faire progresser l'action par duos, solos, dresser des décors, de même Proust a coupé son œuvre en chapitres, en parties, a rameuté de partout une masse de personnages, les a réunis en de vastes cérémonies mondaines, a multiplié et allongé les *a parte*, a évoqué mille lieux divers où les rencontres se déroulent. Et ce qui frappe, c'est qu'il l'a fait comme il aurait mis sur pied une représentation.

Les temps vides qui s'écoulaient entre les épisodes sont des entractes pendant lesquels de mystérieux machinistes (en réalité, c'est là l'affaire du temps)

travaillent à créer de nouvelles atmosphères. Ce n'est certainement pas par hasard qu'il y a un « côté de chez Swann » et un « côté de Guermantes », non seulement parce que ces termes évoquent le « côté cour » et le « côté jardin », mais surtout parce qu'ils impliquent un changement d'orientation du regard, la substitution d'un monde à un autre. Pourquoi ne compléterait-on pas cette liste en parlant du « côté mer » (Balbec) et du « côté terre » (Combray), du « côté campagne » et du « côté ville », ou « province » et « capitale » ?

Quant aux personnages, c'est presque toujours en troupe qu'ils sont présentés, sur le fond d'un cortège de choristes : les Guermantes parmi le haut gratin parisien, les Verdurin entourés de leurs fidèles, Saint-Loup avec ses camarades de régiment, Alhertine inséparable de la « petite bande ». Ils font des entrées de théâtre, soit inattendues — Charlus dans la maison de rendez-vous de Jupien — soit cérémonieuses : les costumes, les robes jouent un rôle primordial. On pourrait même dire qu'ils font des entrées de ballet : il y a une danse des jeunes filles en fleurs, un ou deux intermèdes de jeunes pédérastes et la dernière soirée Guermantes est construite comme un tableau final d'opérette qui célébrerait le triomphe de la mort. Le conventionnel du genre y est en raison inverse du tragique du contenu ; ce qui augmente l'effet d'irréalité cauchemaresque. On se souviendra aussi des chassés-croisés vaudevillesques de l'hôtel de Maineville.

Non seulement les lieux d'élection de Proust dégagent une ambiance scénique, mais ce sont ceux où l'homme se sent le plus en représentation : la sortie de la messe à Combray, l'Opéra où l'on ne sait trop si l'essentiel de la comédie se joue sur scène ou dans les loges, la plage où chacun se voit se promenant, la salle à manger du Grand Hôtel de Balbec, sem-

blable à un aquarium (même le public est là : les pauvres derrière les vitres), les salons où ce n'est ni ce qu'on éprouve ni ce qu'on dit qui compte, mais seulement ce qu'on paraît; jusqu'à la rue, surtout si l'on est en guerre et si l'attitude qu'on a à l'égard des soldats peut prêter à des interprétations politiques. Rien ne ferait plus théâtre que de désigner sommairement les endroits où l'action se passe : un jardin au crépuscule; au fond, façade de maison dont une fenêtre est éclairée (celle de la chambre du narrateur), grand salon de l'hôtel de G. donnant sur un autre grand salon : on devine même par une baie la fontaine que Proust aurait calquée sur le célèbre jet d'eau d'Hubert Robert. Une cour de caserne; sonneries de clairon au loin; le colonel monte à cheval... Tous les paysages ont un aspect « toile de fond », tous les sites citadins semblent disposés pour permettre les évolutions des acteurs et figurants.

De plus, Proust n'a pas pris soin seulement de monter ses décors et d'y enfermer ses personnages en état de représentation, il considère les uns vraiment comme des décors et les autres vraiment comme des marionnettes dont l'apparence seule l'intéresse. D'une part, il n'a nul souci de nous restituer la nature dans sa réalité physique. Il se sait totalement incapable de nous faire croire à l'existence de cette réalité hors de nous, hors de ses personnages, hors de lui-même. Il ne la conçoit que réfractée par l'esprit, ce qui fait qu'elle est à la fois niée et présente à la conscience : pure vision intellectuelle, rêve fragile et obsédant. Il la fait vivre non pour elle-même, mais d'une manière anthropomorphique, en l'animant. Comme il le dit à propos de Flaubert : « Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons, cette cause n'est pas impliquée ⁷³. » D'autre

part, Proust ne se préoccupe pas non plus de la valeur objectivement sociale, intellectuelle ou morale des gens. « Comme un géomètre qui, dépouillant les choses de leurs qualités sensibles, ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules ⁷⁴. » Nous dirions aujourd'hui que Proust a une attitude phénoménologique à l'égard de ses personnages. Il perçoit ce qui apparaît, la façon de saluer ou de porter le monocle — encore l'art du ballet —, ce qui s'entend et non ce qui se comprend et se juge, la hauteur de la voix, l'intonation, le débit, la façon de détacher les mots. Nous voici dans l'art de la déclamation et de la prosodie.

Par cette attention portée au décor à la fois conditionnement d'un état d'âme, et projection visible de ce même état d'âme, par cette autre attention portée à l'aspect et au bruit extérieur des humains, cette surface étant d'ailleurs le révélateur d'un contenu secret, Proust est tout naturellement amené à faire alterner, comme dans l'opéra de Wagner, les parties d'orchestre et les parties de chant. La symphonie crée l'enveloppe du drame, à laquelle les héros seront si sensibles qu'elle est aussi comme le sac retourné de leur âme. Il y a une présence identique de la mer dans *Les Jeunes Filles en fleurs* et dans *Tristan*, obtenue chez Proust par la description, chez Wagner par le prélude orchestral, moyens différents qui jouent le même rôle.

En ce qui concerne les parties vocales, cette même division subsiste. De même que Wagner confie aux mots chantés la progression matérielle de l'action et à l'orchestre l'accompagnement lyrique, ou l'action saisie par le dedans, Proust rapporte sans y croire, sans y attacher d'importance, sans s'y exprimer lui-

même, une foule de propos, de conversations, de dialogues. Mais il les valorise par l'analyse phénoménologique, qu'on a bien à tort accusée d'être desséchante, puisqu'elle est simultanément concrète, minutieuse restitution des apparences, et lyrique, puisque ces apparences expriment l'essence. Il y a plus. Le malheur voulant que nous lisions et n'entendions pas les phrases prononcées, Proust est encore obligé de consacrer un commentaire explicatif à ces phrases pour que nous saisissons, à partir des rythmes et des intervalles de sons, la signification dramatique qu'elles auraient si elles étaient chantées en récitatifs.

On voit donc en dernière analyse qu'une part immense du texte de Proust est consacrée à mettre une autre part de ce texte, moins importante et comme privée de vie, en musique. Et ceci non pour abstraire le réel, par dégoût de la figuration, mais au contraire pour nous faire voir les choses, mais ailleurs qu'à l'endroit où elles sont, ailleurs même que sur les planches d'un théâtre : sur la scène de notre esprit. Par un paradoxe étonnant, la mise en musique du roman proustien est conditionnée par le caractère représentatif de ce qu'il décrit et aboutit à une représentation mentale, à chacun personnelle, d'une réalité préalablement abolie. Comme si la musique, art désincarné par excellence, était le meilleur instrument pour peindre, la voie de l'incarnation.

Tandis que chez Wagner de grossiers moyens scéniques nous gênent, aujourd'hui de plus en plus schématisés (mais il faut dire aussi qu'ils vont dans le sens d'une lourdeur vers laquelle sa musique tend également), chez Proust, toute cette pacotille hétéroclite jaillit, par l'imagination, de l'audition même des sons suggérés. Il réalise le spectacle total, mais par refus d'agencer tous les éléments possibles d'un spectacle total : l'opéra intériorisé. C'est là peut-être les deux meilleurs mots qui puissent rendre compte de

la transparence fluide, de l'inconsistance angoissante, du profond sentiment d'inexistence où son œuvre baigne, en même temps que de sa somptuosité sensuelle et nerveuse, de sa tension dramatique, de son poids charnel et réaliste.

Si nous passons maintenant aux joies strictement musicales que Wagner a procurées à Proust, il nous faut en rabattre. La dévotion intellectuelle du néophyte était une chose, les réactions de l'auditeur en sont une autre.

Certes, Proust a été sensible, nous l'avons signalé, à l'écrasante richesse de l'opéra wagnérien. Il s'est laissé emporter par son flux, il s'y est volontiers perdu. Mais ce n'est pas la science du compositeur, la nouveauté de sa technique harmonique qui l'ont ému. C'est plutôt ce qui en est résulté : l'atmosphère qui se dégage de l'œuvre, propice à la rêverie. Nous irions plus loin : Proust en est resté à l'originalité orchestrale de Wagner, en quoi il se montre bien d'une sensibilité toute romantique. Plus que la composition des accords, il a goûté le timbre des instruments, traduisible en notions picturales, en sensations visuelles : le rouge géranium du tapis de la sacristie, par exemple.

Certes, il s'est aussi trouvé remué par le génie démiurgique de Wagner. Mais il n'est pas difficile de déceler plus d'une restriction timide dans les textes qui en font foi. Parlant du pâtre de *Tristan* et de sa « silhouette sonore », Proust dit que Wagner s'en saisit, la fait entrer dans un orchestre, *l'asservit* aux plus hautes idées musicales ⁷⁵. Plus loin, il affirme que chez le musicien, « quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée, c'est-à-dire malheureusement *un peu détruite* par l'allégresse du *fabricateur* (l'édition de la N. R. F. porte « vite détruite ⁷⁶ »). Et la phrase suivante contient le terme « habileté vulcanienne » qui, venant après *fabricateur*, est bien une allusion au dieu de l'industrie. Dans un autre

passage, Proust semble regretter le caractère traditionnellement mélodique de la musique wagnérienne. Il met dans la bouche de M^{me} de Cambremer aînée, en ayant l'air de se moquer, mais M^{me} de Cambremer est une mélomane éclairée : « ... Dans *Parsifal*, il s'ajoute aux plus grandes beautés un certain halo de phrases mélodiques », donc caduques puisque mélodiques ⁷⁷. Cette même remarque est appliquée à Victor Hugo, et cette fois avec un sens précis, car Proust n'aime pas que le poète « pense » : « 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) ⁷⁸. »

Proust ne semble ni avoir apprécié les vestiges de composition classique qui subsistent chez Wagner ni avoir constaté sans défiance la volonté du musicien à se créer un style aussi logique, aussi rigide que les styles antérieurs. Il aime qu'il accumule, il aime moins qu'il ordonne.

Quels sont alors les passages musicaux dont il aura joui sans restriction aucune? Nous retrouvons ici ce que nous avons déjà remarqué à propos de Beethoven. Rien n'est plus bouleversant aux oreilles de Proust que les instants de musique grêle où le musicien laisse à un seul instrument le soin de dire beaucoup avec peu de moyens. Preuve en est le nombre de fois où apparaît l'allusion au chalumeau de *Tristan*. « Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Iseult, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié d'un pâtre ⁷⁹. » « Je pourrais en ce moment... entendre la tempête wagnérienne faire gémir tous les cordages de l'orchestre, attirer à elle, comme une écume légère, l'air de chalumeau que j'avais joué tout à l'heure ⁸⁰. » « Du fond du Paris populeux et nocturne approché soudain à moi, à côté de ma bibliothèque, j'entendis tout à coup, mécanique et sublime, comme dans *Tristan*

l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre, le bruit de toupie du téléphone⁸¹. » De même, dans un passage d'*En mémoire des églises assassinées*, il associe le son d'une trompe d'auto à l'épisode de l'écharpe d'Isolde (au deuxième acte de *Tristan*) et à l'arrivée de la nef (au troisième acte). « Et je songeais, commente-t-il, que... 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 humaine⁸². »

Qu'est-ce à dire exactement? Proust aime la musique lorsqu'elle n'est pas encore tout à fait de la musique : prélèvement sur « le monde inorganisé des bruits », ce qu'il appelle ailleurs « musique naturelle », non élaborée, harmonie ou mélodie spontanées — le chant de l'oiseau —, simple timbre d'un instrument — le son du cor. Plus précisément encore, Proust a tenu pour une qualité que ces arabesques sonores puissent se dérouler dans son esprit en arabesques spatiales. Ce n'est pas par hasard qu'il écrit que l'air du pâtre découpe à l'horizon sa silhouette. Ses exigences ont rencontré les intentions de Wagner soigneux, comme on sait, de représenter la ligne droite d'une épée par un accord parfait montant ou le profil d'un arc-en-ciel par une arche mélodique⁸³. Par conséquent, Proust aime également la musique lorsqu'elle tend à ne plus être, dans les moments où Wagner abdique sa puissance créatrice. Il préfère la monodie à l'harmonie, et à la mélodie, à l'air d'opéra ce qu'on a appelé la mélodie continue qui va vers sa propre dissolution dans un temps non structuré. Soupçonnant son dieu prisonnier

d'une tradition ou d'un système qu'il se serait imposé à lui-même, subodorant le procédé sous la réussite, Proust s'est somme toute méfié du fait que Wagner sût si bien son métier et aura peut-être craint, par anticipation, de se découvrir lui-même victime d'une telle compétence et d'une telle habileté. Il est amusant et instructif de le voir rejoindre ainsi l'opinion de Debussy qui déclarait à propos de Wagner : « Ses Nibelungen sont une machine à trucs ⁸⁴ » et qui se plaignait à propos de Vincent d'Indy du « trop de musique ⁸⁵ ».

Debussy.

Tandis que Beethoven trône depuis longtemps au sommet de la musique universelle et que Wagner, porté par une immense vague, est tout près de le rejoindre, Debussy est un musicien plus jeune, chef d'une école musicale qui en est à ses premiers pas. C'est un artiste discuté, souvent condamné, par la voix, si proche de Proust, par exemple, de Reynaldo Hahn ⁸⁶. Ce n'est donc ni le respect ni la force d'entraînement d'une glorieuse consécration qui ont poussé Marcel à s'intéresser à lui, mais la curiosité. Curiosité d'un spectateur qui assiste à la naissance d'une réputation, s'interroge sur sa légitimité, s'efforce de comprendre en rejetant préjugés et poncifs. Curiosité aussi qu'on éprouve à l'égard d'un contemporain ou d'un plus jeune que soi, de quelqu'un qu'on aurait pu côtoyer et qui brusquement est devenu célèbre. « En me reportant à la personne de Debussy, écrit Proust à Reynaldo Hahn, comme Goncourt étonné que le gros Flaubert ait pu faire une scène si délicate de *L'Éducation sentimentale*, que d'ailleurs Goncourt n'ai-

mait pas, je snis étonné que Debussy ait fait cela ⁸⁷. » (Il s'agit de *Pelléas*.) Nous sommes assez près de la même surprise ressentie par le narrateur à l'égard de Vinteuil, et plus près encore de ce qu'il nous dit à propos de ce mystérieux jeune Octave qui se promène sur la plage de Balbec, nne raquette à la main, et qui deviendra un metteur en scène révolutionnaire et génial. A. Adam propose Cocteau comme modèle de ce personnage ⁸⁸.

Nous avancerions donc que Proust s'est d'abord passionné pour Debussy par goût de l'insolite, par une sorte d'effacement de lui-même devant la nouveauté et ce que l'avenir lui apportait. Par obéissance au temps et désir de se montrer souple, ce qui ne va pas sans une gymnastique intellectuelle, que Proust, toujours méfiant à l'égard de cette demi-mort spirituelle qu'est l'habitude, pratique volontiers. Selon Léon-Pierre Quint, il s'intéressait même à la musique de Darius Milhaud ⁸⁹. Debussy l'a intrigué comme Monet l'avait fait et comme Elstir intrigue le narrateur plus qu'il ne le remplit d'amour. Mme Monin-Horning fait remarquer très justement que « la peinture semble s'être adressée plus à l'intelligence de Proust qu'à son affectivité ⁹⁰ ». Debussy, si pictural d'intentions, si impressionniste, aurait nourri son goût de la spéculation. On s'en étonnera d'autant moins que l'inédit frappe toujours les zones les plus extérieures de l'être, c'est-à-dire l'intelligence, si nous adoptons les partis pris de Proust.

Cependant, cet engonement, à voir les choses d'un peu haut, reflète quelque chose de plus profond : un égal repliement de Debussy et de Proust (lequel, aussi solitaire qu'il ait vécu, n'est pas indifférent à ce qui, chez ses contemporains, va dans le même sens que lui) sur des sources d'inspiration nationales. Non qu'il s'agisse de « barrésisme », mais plutôt une attention portée aux caractéristiques du génie français. On ne

descend pas en soi-même, comme Proust nous y invite, sans avoir à traverser la communauté où s'est formé l'individu et le culte à « sa plus belle pensée » implique le moule où elle s'est coulée.

Ce repliement, Proust doit l'avoir déjà constaté et approuvé chez Wagner. C'est entouré d'un halo de poésie germanique qu'il s'est représenté le maître de Bayreuth et qu'il l'a admiré. Il lui a paru évident que cette aura était indissociable du noyau même du personnage, était l'émanation de son être essentiel. Si l'on ajoute à cela le peu d'intérêt qu'il portait à sa technique proprement musicale, à savoir son langage, on ne s'étonnera pas qu'il ait tenu pour transmissible justement l'intransmissible de Wagner, ce qui est en-deçà des sons, c'est-à-dire non ses procédés, mais sa qualité quasi biologique, particulière et unique, née d'une terre et d'un climat. Absolue ressemblance à soi qui ne peut inciter qu'à une même réussite d'adhérence à son propre fond. On n'imité pas un tel exemple, on le médite pour en tirer les lois d'un comportement identique.

Or, qu'a fait Debussy dans le conflit qui l'a opposé à Wagner? Rien d'autre qu'appliquer de telles idées. Il a combattu la prétention du wagnérisme à être un idiome passe-partout, exportable sous n'importe quels cieux. « Croire que les qualités particulières d'une race, écrivait-il, sont transmissibles à une autre race sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent ⁹¹. » En dénonçant le germanisme de Wagner, il s'est aussi avisé qu'il n'y avait d'autre équivalence possible que la « francisation » de soi : planter l'arbre de la musique française au côté de l'arbre de la musique allemande, ou plutôt continuer sur le tronc de la musique française ce que Wagner avait fait sur le tronc de la musique allemande. Être le fils de Janequin ou de Rameau comme Wagner est le fils de Bach et de Beethoven.

De là vient que Proust a peut-être pu retrouver dans la musique de Debussy, pour aussi anti wagnérienne qu'elle se donne, quelque chose de la musique de Wagner : un accent d'authenticité ethnique et, partant, individuelle, une similitude non dans l'inspiration, mais dans la manière d'aller chercher l'inspiration au plus intime de son milieu et de soi. A ce qu'il y a de moussu, de sylvestre dans *Siegfried* répondait ce qu'il y a d'aquatique, de végétal, de celtique dans *Pelléas*. Au désespoir, à la profusion sensuelle, à la déclamation de la *Tétralogie* correspondait le goût de la délectation, la réserve et le style allusif des *Préludes*.

Surtout Proust a pu se sentir, au côté de Debussy relayant Wagner, dans le courant de l'histoire. Avant la renaissance de la musique française, on avait assisté à l'éclosion des écoles nationales, scandinave avec Grieg, et slave, avec le fameux groupe des « cinq grands » (Balakirev, Rimsky-Korsakov, Borodin, Moussorgsky, Cui) et s'annonçait, avec un Albenitz et un Granados, une résurrection de la musique espagnole nourrie aux sources du folklore ibérique. Grâce à tous ces événements, Proust a connu la liberté de saisir l'unité profonde de toutes les diversités, d'aller sans scrupule d'une irréductible différence à une autre, en sachant que cette différence est un signe d'universalité, de voler, comme il dit, « d'étoiles en étoiles » : dans le royaume du Français, il y a la même richesse que dans le royaume de l'Allemand; le primitivisme populaire de Moussorgsky est aussi émouvant que le plain-chant évocateur de vieilles églises normandes et beauceronnes. Il a été en droit de se croire le théoricien inspiré de cet éclatement prodigieux, aussi bien littéraire que musical, d'un classicisme universaliste en romantismes régionaux. Car sa méthode critique — l'accession à la communion par le détour du voyage intérieur — est la clef qui nous permet de retrouver le

général sous le singulier et l'unité sous la multiplicité. Il est enfin visible que ce retour aux racines, Proust l'a pratiqué dans son œuvre, soit par sa fréquentation des grandes figures de la culture française — Racine, Saint-Simon, M^{me} de Sévigné, Balzac — soit par son recours aux souvenirs involontaires qui, surgissant de l'enfance, viennent tout droit d'un contact étroit et sans intermédiaire avec une nature archaïque, édénique. Le produit de ses réminiscences, c'est la sensation, à la fois conservée et émondée par l'esprit, que Debussy tente de restituer aux hommes par les sons et que les impressionnistes ont voulu fixer par la couleur. La révolution que Debussy a provoquée en musique, il l'a provoquée lui aussi et l'a sans doute mieux réussie dans les lettres. Nous verrons plus tard et comment et pourquoi.

Si nous quittons le domaine des doctrines pour celui des sons, nous retrouvons les deux types de musique dont nous avons déjà parlé plusieurs fois — mais presque à l'état pur.

Musique « naturelle », disions-nous. Autrement dit, reflet d'un morceau du monde, d'un instant de journée, parfois même un simple bruit. Leur restitution à l'auditeur est si exacte que celui-ci ne reconnaît pas seulement l'allusion par l'oreille mais par la vue, l'odorat, l'ensemble de tous ses sens. Le meilleur exemple qu'on en puisse donner figure à la fois dans la correspondance et dans l'œuvre. Proust écrit à Reynaldo Hahn en 1911 : « ... 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 ⁹². » Dans *Sodome et Gomorrhe*, on lit : « C'est tout à fait Pelléas, lui dis-je pour contenter son goût du modernisme, cette odeur de roses montant jusqu'aux terrasses. Elle est si forte dans la partition que, comme j'ai le hay-fever et le rose-fever, elle me

faisait éternuer chaque fois que j'entendais cette scène ⁹³. » On notera à quel point ce « moment musical » est important puisqu'on y trouve en surimpression un souvenir de Beethoven utilisé dans une comparaison : (M^{me} de Cambremer) « huma l'air de la mer avec cette dilatation que Beethoven a si bien marquée dans *Fidelio*, quand ses prisonniers respirent enfin « cet air qui vivifie ⁹⁴ » et une allusion à l'odeur des roses, transformée en odeur de géranium dans la musique de Vinteuil ⁹⁵ ».

En outre, il va de soi que si la musique nous évoque la nature, la réalité nous offre aussi à entendre des bribes de musique. C'est à ce jeu de rappels que le narrateur se plaît lorsque le matin, dans sa chambre, il écoute les marchands des rues. Leurs cris lui évoquent tour à tour les intonations de *Boris Godounov*, de *Pelléas* et du plain-chant. « Bien distincts dans ce quartier si tranquille... m'arrivaient, chacun avec sa modulation différente, ces récitatifs déclamés par ces gens du peuple comme ils le seraient dans la musique, si populaire de *Boris*, où une intonation initiale est à peine altérée par l'inflexion d'une note qui se penche sur une autre, musique de la foule qui est plutôt un langage qu'une musique. C'était « Ah! le higorneau, deux sous le higorneau » qui faisait se précipiter vers les cornets où l'on vendait ces affreux petits coquillages, qui, s'il n'y avait pas eu Albertine, m'eussent répugné, non moins d'ailleurs que les escargots, que j'entendais vendre à la même heure. Ici, c'était bien encore à la déclamation à peine lyrique de Moussorgsky que faisait penser le marchand, mais pas à elle seulement. Car après avoir presque « parlé » : « Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux », c'était avec la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy, que le marchand d'escargots, dans un de ces douloureux finales par où l'auteur de *Pelléas* s'apparente à Rameau : « Si je dois être

vaincue, est-ce à toi d'être mon vainqueur? » ajoutait avec une chantante mélodie : « On les vend six sous « la douzaine... »

« Il m'a toujours été difficile de comprendre pourquoi ces mots fort clairs étaient soupirés sur un ton si peu approprié, mystérieux, comme le secret qui fait que tout le monde a l'air triste dans le vieux palais où Mélisande n'a pas réussi à apporter la joie, et profond comme une pensée du vieillard Arkel qui cherche à proférer, dans des mots très simples, toute la sagesse et la destinée. Les notes mêmes sur lesquelles s'élève avec une douceur grandissante la voix du vieux roi d'Allemonde ou de Golaud, pour dire : « On ne sait pas ce qu'il y a ici, cela peut paraître étrange, il n'y a peut-être pas d'événements inutiles », ou bien : « Il ne faut pas s'effrayer, c'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde » étaient celles qui servaient au marchand d'escargots pour reprendre, en une cantilène indéfinie : « On les vend six sous la douzaine... » Mais cette lamentation métaphysique n'avait pas le temps d'expirer au bord de l'infini, elle était interrompue par une vive trompette. Cette fois il ne s'agissait pas de mangeailles, les paroles du libretto étaient : « Tond les chiens, coupe les chats, les queues et les oreilles⁹⁸. »

Cette manière de sentir la musique de Debussy est certainement la bonne, si l'on se réfère à ce qu'ont dit de lui ses commentateurs les plus avisés. Maurice Emmanuel nous apprend que dans sa classe du Conservatoire, le jeune compositeur improvisait sur le bruit des omnibus descendant le faubourg Poissonnière⁹⁷. Le même Emmanuel relève, dans *Pelléas*, l'odeur de la verdure et des roses mouillées qui « semblent embaumer l'orchestre⁹⁸ ». Quant à Antoine Goléa, il affirme d'une manière d'ailleurs peu convaincante : « Les deux accords de septième majeure non résolus qui ne dépeignent pas, qui *sont* les pleurs mêmes de

Mélisande ⁹⁹. » Et Roland Manuel : « On ne se contente pas d'imaginer le sentiment ou le paysage évoqués par le poète (Debussy) : on y est. On y vit. On se sent, si l'on peut dire, en prise directe sur la nature ¹⁰⁰. »

Il ne s'agit plus ici d'emprunts à l'univers naturel des sons, comme quelquefois chez Beethoven et plus souvent chez Wagner, ni d'allusions passagères à certaines équivalences visuelles, mais d'une présence constante et exigeante du cosmos qui entend être exprimé pleinement par la composition musicale. « Le bruit de la mer, écrit Debussy, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie ¹⁰¹. » Cette musique exprime et célèbre sans cesse l'envahissement de l'âme par l'âme innombrable de la nature. Elle est une possession du monde, au double sens de posséder et d'être possédé, et nous pencherions plutôt pour la seconde interprétation du mot. C'est dire que trop allusive et trop évocatrice, elle est devenue pittoresque, littéraire, étrangère à sa propre essence.

Poussons notre analyse et nous voici tout de suite au seuil du second type de musique, celle qui se situe au-delà d'elle-même. Le retour à la nature et à des « façons élémentaires, originales, presque instinctives de sentir ¹⁰² » a logiquement pour corollaire le refus des moyens d'expression traditionnels, on pourrait presque dire le refus de la musique. Sur cette question, Debussy est formel : « Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale* ¹⁰³. » « N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde ¹⁰⁴. » Ou bien, d'une façon encore plus explicite : « Pensez aux quelques notes de la flûte d'un herger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos

traités. Les musiciens n'écourent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est inscrite dans la nature ¹⁰⁵. » Certes, ces boutades ne résistent guère à un examen sérieux. Il n'y a pas présence de la nature, mais présence d'un art dans les notes d'une flûte égyptienne, et, d'une manière plus générale, il est bien évident, ainsi que l'écrit Gisèle Brelet, qu' « il n'y a pas de monde sonore dans la nature comme il y a un monde visible ¹⁰⁶ ». Mais il faut pourtant reconnaître que ces conseils téméraires sont à l'origine d'une conception nouvelle de la musique.

Comme le dit Roland Manuel, non sans exagération : « Pour Debussy, les formes fixes, c'est du tout fait, de la confection. Il préfère travailler sur mesure ¹⁰⁷. » C'est-à-dire, si nous comprenons bien, qu'il calque ses créations sur la sensation, qu'il se subordonne « aux gens et aux choses ¹⁰⁸ » — ce que Wagner, paraît-il, n'a pas assez fait (c'est Debussy qui le lui reproche) — ou encore qu'il rend perceptible ce qui est inexprimé dans la nature ou ce que les mots d'un drame, celui de Maeterlinck, n'avaient pu libérer. Il peint la qualité, il s'efforce d'extraire la quintessence d'un objet. Ces intentions ont une double conséquence. D'une part, l'impression réelle sur laquelle est fondée l'œuvre tend à se dissoudre au profit du plaisir de l'approcher, de l'explorer, de la suggérer. Les moyens de connaître ou les phases intimes de la connaissance l'emportent sur la chose à connaître et à transmettre. On est en face du tracé d'un itinéraire autour en même temps qu'au dedans de l'objet. Ainsi que le note Floris Delattre, cette musique traduit « la recherche introspective, le repliement contemplatif sur les profondeurs mystérieuses de la conscience ¹⁰⁹ ». D'autre part, dans la mesure où Debussy rejette les leçons des traités et s'invente sa propre technique musicale (qui doit d'ailleurs beaucoup à Wagner, à Fauré, à Moussorgsky), dans la mesure surtout où il

refuse de s'approprier une durée qu'il organiserait comme les classiques l'ont fait, mais préfère considérer son œuvre comme le développement d'un instant, « l'explicitation d'une simultanéité harmonique ¹¹⁰ », sa musique n'est plus à proprement parler de la musique en soi, mais plutôt une musique de la musique. Il n'y a plus que l'attente ou le regret de quelque chose qui n'existe pas, une nostalgie dont on se satisfait parce qu'elle est incarnée par des sons et dont on jouit, paradoxalement, en épicurien. La dissonance, la fluidité, tout ce qui fait le malheur de la condition mortelle, devient suffisance de l'instant, éternelle plénitude présente d'une éternelle vacance.

Il saute aux yeux que cette musique n'a pu laisser Proust indifférent. Il y a trouvé la séduction presque tyrannique d'une immense nature étalée — nuages, vagues, parfums et fleurs — qui est aussi dans sa propre œuvre; et parée d'une ingénuité qui est celle de ses propres descriptions. On sait l'importance que Proust attribuait aux premières impressions et à l'enfance. Il y a également trouvé l'état de pré-réminiscence dont il était lui-même coutumier et l'art de s'en délecter : prospecter l'arbre, l'aubépine ou le goût de la madeleine, les pénétrer et s'en pénétrer, les envelopper d'intellectualité et de spiritualité, jusqu'à les oublier au profit du lent travail d'acclimatation et de digestion auquel il les soumet. La nacre vaut mieux que le grain de sable qui provoque la sécrétion. Et le *Temps perdu* retrace la même solitaire élaboration d'un mode de perception et de jouissance de l'univers que l'œuvre de Debussy. Point de recettes éprouvées par autrui, point de souci de s'inspirer de modèles (naturellement dans certaines limites), mais au gré des impulsions et de la volonté de se créer « son genre », le tissage maille à maille d'un filet souple et serré. L'instabilité du système tonal, l'inattendu rythmique, l'emploi des triolets et même l'inusité

des intervalles harmoniques chez Debussy ont leur équivalent dans l'ambiguïté, la mouvance, les effets de glissades, les couplages insolites d'images d'*A la recherche du Temps perdu*. Il semble enfin que Proust se soit quelquefois laissé aller, comme Debussy, à ce que nous appellerions la tentation du panthéisme : mouvement des heures tout à coup arrêtées sur un moment de l'histoire du monde; ce qu'on pourrait nommer, par analogie avec la photographie, un « instantané musical » dont on retrouve le même charme fugitif dans les toiles de Monet et d'Elstir. C'est l'immanence du divin dans l'instant, le devenir devenu miraculeusement un présent de richesses infinies emboîtées l'une dans l'autre. On s'installe dans cet instable, on est comblé par cette incomplétude, on s'y perd...

Mais, relevons-le pour terminer, Proust a plus de méfiance que Debussy pour cette subtilité apparemment féconde de l'expérience mystique. Certes, il admire l'économie des moyens (« Cette idée de traiter un opéra à une époque de si grande richesse dans le style de *Malbrough s'en va-t-en guerre* »),¹¹¹ et la désincarnation de la vie ramenée à une pure sensation de désir n'est pas pour lui déplaire. Cependant, cela ne l'empêche pas d'écrire (certains diront pour faire plaisir à Reynaldo Hahn) à propos du *Martyre de saint Sébastien* que cette œuvre est agréable, « mais bien mince, bien insuffisante ...et l'orchestre bien immense pour ces quelques pets¹¹² ». Ailleurs, il reproche à Debussy « la distinction obtenue (en) jetant par-dessus bord tout ce qu'on a à exprimer », et plus loin, « une décantation déloyale¹¹³ ». S'il est bon d'être averti de sa propre originalité, semble-t-il nous dire, cela peut mener à un penchant dangereux pour l'exquis, à la préciosité, à la stérilité. A un étranglement du génie par le goût. De plus, Proust aime qu'on « expectore ». Il ne s'en est pas fait faute lui-même. L'anachorète qu'il y a en lui est toujours doublé

d'un Antée qui a sans cesse besoin de reprendre contact avec la terre.

On voit donc que de Beethoven à Debussy, Proust va de ce qu'il apprécie mal à ce qu'il apprécie trop et pourrait revenir de ce qu'il apprécie trop à ce qu'il apprécie mal. « Trop de musique », aurait-il pu s'écrier au début, et maintenant : « Pas assez de musique. » Wagner, au centre, est le musicien qui concilie le mieux ces aspirations contraires. On s'avisera aussi que de l'un à l'autre de ces compositeurs, Proust voue successivement un culte à la morale, à la passion et à la sensation, à l'exclusion de toute révérence à la raison et à l'intelligence dont tous trois étaient pourtant pourvus; si bien que finalement il se pourrait que ce fût la revendication métaphysique qui constituât leur dénominateur commun.

Comment Proust écoute la musique.

« Lorsqu'il écoutait l'exécution d'un morceau de musique, nous dit Marie Sobeïkevitch, son regard, si précis quand il parlait, devenait alors tout à fait lointain ¹¹⁴. » Dans ce lointain où il se repliait, derrière le vague de l'œil qui ne voit plus rien de réel, quelle activité exacte se dissimulait-elle?

A cette question un texte répond qu'on a le tort de citer moins souvent que les passages fameux sur la *Sonate* ou le *Septuor* de Vinteuil. Albertine, raconte le narrateur dans *La Prisonnière*, s'asseyait au piano. « 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, heureux de 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... 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 ¹¹⁵. » Ce qui frappe dans ce texte, c'est l'exposé des circonstances dans lesquelles Proust se dit ému par la musique, c'est qu'il faille pour qu'il y fût sensible que certaines conditions fussent remplies. Ce qui pose dès l'abord que la musique n'est pas toute-puissante, pas capable de subjuguier l'auditeur à n'importe quel moment de son existence psychique. Elle ne s'empare pas de lui, elle sollicite de sa part une certaine collaboration; elle profite d'un certain état privilégié de son esprit. Quel état? Non l'attention tranquille, la sécurité de celui qui est dans le secret des dieux, mais la surprise, la disposition à l'accueil, presque à la vulnérabilité, l'abandon de soi à l'imprévisible : « l'obscur » et « la brume » de ce qui pourrait se produire. Ces nécessités préalables se retrouvent aussi bien chez Swann, à mille lieues de se douter qu'il va entendre la *Sonate* et qu'il sera ému par elle, que chez le narrateur qui n'a pas lu le programme de la soirée où on jouera le *Septuor*. Puis la musique excite l'esprit qui, désorienté et égaré, éclaire, met en place, construit peu à peu la cohérence de ce qu'il n'avait d'abord saisi que d'une manière fragmentaire. Il arrive alors un instant où tout est réorganisé et fixé, possédé dans sa totalité. L'esprit cesse de projeter ses antennes en avant, d'osciller d'un signal à l'autre. Il n'est plus créateur ou il ne peut plus se croire créateur de rien.

La jouissance s'interrompt, jusqu'au jour où Proust, ayant perdu tout souvenir de l'œuvre qu'il avait entendue, pourra s'offrir de nouveau l'illusion d'une semblable reconstitution, en ajoutant au plaisir d'assimiler à mesure celui de ruminer des rappels vagues et imprécis. Ceci également se retrouve dans les épisodes de la *Sonate* et du *Septuor* où le reconnu est intimement associé au connu.

L'originalité d'une telle expérience réside en ceci. Doué d'intelligence, Proust n'a pas pu se soustraire à l'obligation de se rendre intelligible les sons qu'il écoutait. Mais il a simultanément tenu cette activité de son esprit pour aberrante, « dénaturante », et il s'est désintéressé du résultat qu'elle lui apportait. Objectivement perçue et analysée, la musique lui est indifférente. Il la rejette au sein d'une réalité muette dont il n'a rien à attendre puisqu'elle existe sans son concours. Il est probable qu'au fur et à mesure que l'audition se déroulait, il a éliminé de ses préoccupations tout ce qui aurait pu lui apporter des certitudes et des satisfactions indiscutables : la suffisance du son, en tant que matière première et unique de la musique; la perception de règles harmoniques universelles et intangibles (tout au moins encore de son temps). Au contraire, il s'est félicité de son ignorance. « Il est vrai que comme les étrangers ne sont pas choqués de Mallarmé, écrivait-il à Reynaldo Hahn, parce qu'ils ne savent pas le français, des hérésies musicales qui peuvent vous crisper, passent inaperçues pour moi ¹¹⁶. » Il résulte d'un tel aveu que Proust, par exemple, maintient son admiration à l'égard de Debussy quoique et, dirions-nous en le pastichant, parce qu'il ne connaît pas l'harmonie. Rappelons, pour appuyer cette thèse, que Georges de Lauris est allé jusqu'à se féliciter que son ami, traducteur de Ruskin, ait ignoré l'anglais. Il est vrai qu'au lycée, étant élève de grec et de latin, Proust n'avait suivi

les cours que d'une seule langue moderne, l'allemand, qui, d'ailleurs, ne l'intéressait pas. Ceci nous amène à formuler une remarque grave : Proust paraît avoir confondu l'intelligibilité dans son acception la plus vaste et l'intelligibilité de la musique qui n'a jamais privé celle-ci d'aucun de ses pouvoirs essentiels. Il a commis l'erreur d'étendre à la seconde la méfiance qu'il éprouvait pour la première.

En ce qui touche l'œuvre musicale, non pas goûtée dans son devenir, mais appréciée dans son achèvement, il a été victime de deux préventions. D'une part, s'il était très sensible aux phénomènes d'attraction, de tendance et d'élan qui sont l'un des charmes de la musique, il a eu tort d'appeler habitude, mort ou stagnation la consonance et le repos qui constituent la seconde catégorie fondamentale sous laquelle nous percevons l'existence de la musique. Et le fait qu'on retrouve là la trace de sa conception de l'amour n'excuse pas, si cela l'explique, une telle attitude. D'autre part, nous regretterons, même si la chose est indissociable de sa psychologie, qu'il n'ait vu dans la musique que des promesses d'avenir et des échos de passé, à l'exclusion de tout sentiment de plénitude présente, qui est la forme sous laquelle tout vrai mélomane perçoit la composition musicale.

Il est naturel qu'ainsi porté à jouir de la musique d'une manière bien particulière, Proust ait été enclin à ne pas aimer toutes les musiques mais seulement celle qui se prêtait à de telles délectations. Les pages qui précèdent l'ont déjà laissé entendre. Proust éprouve peu d'attrait pour la musique classique ou s'il y prête attention, c'est qu'il isole dans l'art classique des aspects prémonitoires de l'art romantique. Conditionné par la nature de ses réactions et répugnant à se sentir calmé, assuré dans une foi quand il ne souhaitait pas l'être, il ne peut guère s'être livré de toute

son âme à une musique qui se donne comme un langage logique capable de transmettre une réalité rationnelle, qui, ainsi que s'exprime Rameau, « fait partie du monde physique et scientifiquement connaissable ¹¹⁷ ». Il aura été gêné par la sérénité des compositeurs du XVIII^e siècle pour qui l'existence du monde et des moyens de l'exprimer ne fait aucun doute. Leurs œuvres lui seront apparues comme des produits de conventions. Il n'aura rien compris à la liberté qu'ils puisaient dans la discipline consentie. Il aura surtout été réfractaire à ce que leur musique comporte de détachement à l'égard de soi et d'assurance à l'égard du métier professé. L'immense victoire que représente la faculté de pouvoir s'emparer du temps, de lui inventer une pulsation et de lui fabriquer une structure aura échappé à un homme qui s'est toujours représenté comme une victime du temps, qui s'est essouffé à le poursuivre, qui n'a jamais consenti à le séparer de l'intuition d'une marche universelle et personnelle vers le néant. Et c'est justement cette impuissance qu'il aime dans la musique romantique, particulièrement chez Wagner : la hantise de la mort, l'expression de la fluidité, de l'éphémère, la sensation de la chose qui ne se fait pas, mais qui ne peut que masquer sa dégradation par la métamorphose. Finalement, le refus de toute réalisation, puisqu'on sait qu'elle est paralysée, puisqu'on est persuadé que le temps qui tue n'en est pas moins l'unique substance qui entretient la vie. On retrouve dans cette musique qui traduit « l'inadéquation de l'objet limité à l'illimité de notre désir ¹¹⁸ », l'exacte image de l'activité musicale de Proust : une fatalité à vouloir appréhender, saisir, comprendre, qui aboutit absurdement à l'épuisement de cet exercice spirituel dans la mesure même où il s'exerce. Il faut donc que le triomphe définitif soit sans cesse remis au lendemain. C'est dans cet échec que gît la seule chance de succès. Il faut que

« l'attente... subsiste par-delà tous les objets provisoires qui lui sont tour à tour offerts ¹¹⁹ ».

En d'autres termes et première de nos conclusions, Proust aime la musique à qui il est interdit d'être un objet qui se satisfasse de lui-même. Une musique que Schopenhauer célébrait déjà, en laquelle la vie déverse son irrémédiable imperfection et son incomplétude perpétuelle.

Pendant, les réflexions ci-dessus ne doivent pas nous faire oublier un second aspect du plaisir musical chez Proust. Aspect qui se trouve déjà impliqué dans ce que nous venons de dire. Il n'y aurait pas sensation de l'écoulement des sons sans points de repère, sans impressions qui demeurent imprimées dans le souvenir. Il n'y aurait pas enivrante perception du devenir sans désir de retenir, de fixer, sans immobilisation temporaire de la durée et représentations spatiales. De ces images qui s'imposent pendant l'audition d'un morceau et qui en arrêtent le déroulement, on pourrait multiplier les exemples. C'est un dynamisme ou une balistique dont Proust dessine le graphisme sur l'écran intérieur de sa conscience. Quelque chose comme l'équivalent des courbes d'intensité que la science d'aujourd'hui nous a révélées. Ce sont des accords dont il perçoit l'étoffe sous forme de coloris, de tableaux, de paysages. Et il peut en arriver même au rappel historique, à la contemplant d'un mythe. Ou bien les réminiscences s'épanouissent et l'auditeur, à son insu, est tout à coup replongé dans sa propre biographie, comme Swann chez M^{me} de Saint-Euverte et le narrateur chez M^{me} Verdurin. De brusques et tyranniques matérialisations de la musique à la fois prouvent sa puissance évocatrice et contredisent son essence. Il y a discontinuité, hétérogénéité de visions successives.

On notera à ce propos que si Proust a marqué du penchant pour les formes les plus austères de la musique de chambre, il s'est encore plus passionné

pour le théâtre lyrique. De Rameau à Reynaldo Hahn, en passant par Bizet et Chabrier, il n'en ignore rien. *Tristan*, *Boris Godounov*, *Pelléas* ont été des révélations pour lui. A l'intérieur même de l'art lyrique, il y a balancement de ses goûts entre le morceau d'orchestre et le récitatif. S'il écrit, à propos de *Pelléas*, « les parties que j'aime le mieux sont celles de musique sans paroles ¹²⁰ », il se déclare aussi frappé par la déclamation de Debussy, « plus voisine de Gounod que de Wagner ¹²¹ ». Et les *Mélanges* contiennent un passage caractéristique sur Glück : « Je ne crois pas que l'essence particulière de la musique de Glück se trahisse autant dans tel air sublime que dans telle cadence de ses récitatifs où l'harmonie est comme le son même de la voix de son génie quand elle retombe sur une intonation involontaire où est marquée toute sa gravité naïve et sa distinction, chaque fois qu'on l'entend, pour ainsi dire, reprendre haleine ¹²². »

De plus, il est indéniable qu'en même temps qu'il appréciait dans la musique romantique, la désagrégation des motifs et le rejet de toute satisfaction dans l'avenir, Proust se laissait prendre à son pittoresque, à sa texture tragique, à ses allusions littéraires. A la pureté insaisissable du style classique qui n'éveille rien de précis dans l'esprit, sinon le schéma de sa propre forme, il préfère la musique « à programme » comme on dit, qui modèle les contours d'un drame intérieur, d'une action psychologique ou simplement d'une réalité palpable. Ni l'expression des sentiments, ni l'exaltation des légendes nationales, ni la suprématie de la sensation ne le rebutent. Il accepte que la mélodie soit peu à peu remplacé par l'atmosphère et l'ambiance, par la tonalité, au sens pictural du terme. Il aura sûrement supporté sans peine qu'au message universel de Beethoven se soit substitué le conflit psychologique de Wagner, symbolisé par des personnages, et c'est sans rechigner qu'il aura cons-

taté que les opéras wagnériens « sont des faits de musique devenus visibles ¹²³ ».

D'où notre seconde conclusion que Proust aime dans la musique ce qui l'arrache à la musique, ce qui le rend oublieux de son essence et lui donne l'occasion de s'abandonner librement à des manières très coutumières, puisées aux sources de la vie et du bon sens, d'éprouver l'émotion. Il voit, il est sous le coup d'un trouble présent, il se meut dans l'actuel.

Nous voici condamnés, pour aller de l'avant, à essayer de résoudre une contradiction que Proust a certainement héritée du romantisme littéraire français : la musique relève-t-elle de l'indicible ou y a-t-il en elle du discernable ? Et si ce discernable existe, comment se fait-il qu'on ne s'accorde jamais sur lui ? George Sand revient souvent sur ce problème. Dans *Jacques* : « Il est étrange de voir comme les mêmes notes agissent différemment sur les nerfs de chacun ¹²⁴... » Dans les *Lettres d'un voyageur* : « La musique est le champ le plus libre qui soit ouvert à l'imagination et, bien plus que le peintre, le musicien crée pour les autres des effets opposés à ceux qu'il a créés pour lui ¹²⁵. » Planche constate : « La liberté indéfinie d'interprétation est un des caractères fondamentaux de la musique ¹²⁶. » Stendhal s'amuse : « Un habitué de l'Opéra disait à un de mes amis : « Le grand homme que ce Glück ! quelle expression ! Voyez Orphée chantant : *J'ai perdu mon Eurydice — Rien n'égale mon malheur !* Mon ami qui a une belle voix lui répondit en chantant sur le même air : « *J'ai trouvé mon Eurydice — Rien n'égale mon bonheur* ¹²⁷. » Baudelaire enfin, par sa théorie des correspondances, propose une solution. Il commence par répéter, après Hoffmann et d'autres, que des échanges existent entre toutes les perceptions. « ... Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que

les sons et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimés par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité¹²⁸. » De cette interperméabilité des sens, il lui est facile ensuite de passer à une interperméabilité des individus. Si la musique ne suggère pas des idées semblables dans des cerveaux différents, elle suscite des sensations analogues. Il suffit que l'auditeur écoute de tout son être pour que, par le truchement d'un de ses sens — le souvenir d'une sensation visuelle ou gustative — il perçoive ce que l'artiste lui a communiqué en faisant appel à un autre de ses sens : l'ouïe. L'important est que le contact ait eu lieu par la sensibilité. S'il n'y a pas entre les deux hommes accord intellectuel, il y a équivalence d'émotion. Rousseau écrivait déjà : « Le musicien agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents... Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant¹²⁹. »

De son côté, bien qu'il soit très postérieur aux écrivains que nous venons de citer, Proust en est encore à hésiter. Plus la musique, d'une part, est évocatrice, plus il est attiré par elle. Mais, d'autre part, c'est parce que cette musique est obscure et prometteuse d'autre chose qu'il aime. Somme toute, il voudrait que les émotions personnelles auxquelles il s'est livré rejoignent les intentions du compositeur, et plus ces intentions sont vagues, plus il aura de chance d'y réussir. Il fut un temps sans doute où son incompetence l'aura gêné. Il écrit à Robert Dreyfus : « Une fois qu'on m'a dit qu'un morceau d'orchestre veut peindre la tempête, je sens toutes les convulsions « d'un vaisseau qui souffre ». Mais tant qu'on ne me l'a pas dit, je ne sais pas¹³⁰. » L'écho de cette pensée

se retrouve dans *Les Jeunes Filles en fleurs* : «... Ces thèmes expressifs inventés par des musiciens de génie et qui peignent splendidement le scintillement de la flamme, le bruissement du fleuve et la paix de la campagne pour les auditeurs qui, en parcourant préalablement le livret, ont aiguillé leur imagination dans la bonne voie ¹³¹. » «... La musique, dit-il encore ailleurs, étant trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver ¹³². » Cette dernière phrase implique que finalement Proust préfère ne pas savoir, ignorer l'explication recueillie de la bouche d'un connaisseur. Pour la raison d'abord que ce qu'il ressent dépasse l'image visuelle, la péripétie dramatique, et se trouve trahi par la définition objective. Pour la seconde raison que ce qu'a exprimé le musicien est autre chose que la peinture d'un paysage ou d'un héros. Il le dit à propos des descriptions de Nerval : « Ce que nous voyons ici, c'est un de ces tableaux d'une couleur irréelle, que nous ne voyons pas dans la réalité, que les mots même n'évoquent pas, mais que parfois nous voyons dans le rêve ou que la musique évoque ¹³³. »

Proust sait qu'il est en face d'un mystère beaucoup plus essentiel que quoi que ce soit de désignable. Il voudrait le préciser; il ne le peut pas. Et s'il le laisse inanalysé, il redoute de ne l'avoir cru profond que parce qu'il était incapable d'en percer le secret. À quoi se résoudre? Se résigner à suivre le livret du musicien, comme un guide-âne, n'être sensible que par force et sur des sujets imposés; perdre la merveilleuse impression d'être naturellement dans le juste? Ou bien accepter d'être peut-être dupe de soi-même, s'enfoncer tout seul dans la fausse interprétation et la rumination de sentiments que personne ne vous aurait transmis?

Si Proust était demeuré un oisif, rien ne nous interdirait de penser qu'il en serait resté à cette indécision,

à cette jouissance impure de la musique, parce qu'il s'en serait tenu à cataloguer ce qu'elle suggère de moins musical, et à cette jouissance également trop pure, parce qu'elle rejette l'élucidation et la signification dans le futur, parce qu'elle se contente de la promesse. Et sa vie aurait été à l'image de ce dilettantisme, comme l'est d'ailleurs l'histoire de ses passions.

Mais Proust a écrit une œuvre et cette solution apportée à son existence velléitaire et inutile est aussi ce qui nous sauve du dilemme où nous nous trouvions enfermés en ce qui concerne la musique. Nous l'avons laissé pressentir tout au cours de notre développement : l'issue, loin d'être dans la contemplation (il n'y a que les esprits mystiques qui l'ont cru) est dans la participation. Non pas admirer, mais agir; non pas subir, mais refaire. Et c'est ici qu'un personnage dont l'importance n'a pas été assez soulignée entre en scène : l'interprète.

Certes, on a parlé de la Berma, mais le musicien virtuose a laissé la critique indifférente. Elle a eu tort. Ce type d'homme, Proust l'a beaucoup fréquenté et il est probable qu'il s'est souvent interrogé sur son art. Paderewski, Rubinstein, Rislér, Thibaud sont cités dans *A la recherche du Temps perdu*. Un jeune pianiste, protégé des Verdurin, joue un certain rôle dans *Du côté de chez Swann*. Morel enfin n'est pas que la petite crapule que son comportement à l'égard de Charlus nous révèle. Il joue du violon. « Son art n'était guère qu'une virtuosité admirable, dit le narrateur, mais me faisait (sans qu'il fût au sens intellectuel du mot un vrai musicien) réentendre et connaître tant de belle musique ¹³⁴. » On notera que, par cette phrase, Morel atteint au rang d'un intermédiaire valable entre l'amateur et le compositeur; qu'il passe aux yeux de Proust pour un musicien au sens non intellectuel du terme, c'est-

à-dire qui sent juste, s'il ne comprend pas. C'est déjà beaucoup. De plus, Charlus est là qui veille et qui donne des conseils : « Jouez comme si vous composiez ! » s'écrie-t-il. Et cet idéal où ne parvient pas Morel, Vinteuil nous en donne jouissance. « Pour un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait plus si cet artiste est pianiste du tout, parce que (n'interposant pas tout cet appareil d'efforts musculaires, çà et là couronné de brillants effets, toute cette éclaboussure de notes où du moins l'auditeur qui ne sait où se prendre, croit trouver le talent dans sa réalité matérielle, tangible) ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre ¹³⁵. » La même idée se trouve développée à propos de Saint-Saëns dans *Contre Sainte-Beuve* : « Le jeu d'un grand acteur est plus nu et donne ainsi moins de prise à l'admiration de la foule que le jeu d'un acteur habile. Car son geste et sa voix sont si parfaitement décantés de toutes parcelles d'or ou scories qui le troublaient, qu'il semble que c'est seulement l'eau claire, comme un vitrage qui laisse seulement voir l'objet naturel qui est au-delà. 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 un air qui nous sépare de notre table ou de notre ami, si pur que nous ne le remarquons même pas ¹³⁶. »

De l'ensemble de ces citations, il ressort que l'interprète offre à l'auditeur le modèle de la seule démarche possible pour jouir pleinement de la musique. « Loin de pouvoir s'enfermer en cet objet du monde extérieur qu'est la partition, écrit Gisèle Brelet, la musique n'existe que lorsqu'elle s'en échappe et se réfugie dans

une subjectivité ¹³⁷. » La tâche du virtuose n'est donc pas de lire l'œuvre, mais de la réinventer. Il va au-delà de l'écriture — portée, armures, notes — pour retrouver le son; il substitue au respect de la mesure l'intuition du tempo et du rubato. Ce faisant, il imite les mouvements d'âme du compositeur, il s'identifie à lui, et secondement il prête à ce compositeur le support de sa propre durée psychologique. Il est « la corde du violon où n'existent plus que les nuances de la pensée de l'artiste ¹³⁸ ». Nuances qui ont l'air de n'être rien, que le commun des hommes ne perçoivent pas, mais qui représentent, si on sait les goûter, l'essentiel de l'art, la qualité individuelle et irréductible du message communiqué par le musicien. « Entre le son de tel violoniste médiocre, écrit Proust à M^{me} Strauss, et le son (pour la même note) de Thibaud, il y a un infiniment petit qui est un monde ¹³⁹. » Il l'avait déjà dit à propos de la Berma, faisant remarquer que sa voix était « délicatement assouplie en ses moindres cellules comme l'instrument d'un grand violoniste chez qui on veut, quand on dit qu'il a un beau son, louer non pas une particularité physique mais une supériorité d'âme ¹⁴⁰ ».

De même l'auditeur perçoit d'abord la musique au sein de son propre monde intérieur que l'harmonie et le rythme ébranlent, modifient, réajustent selon les volontés qui se dégagent de l'œuvre. Un accord lui plaît, un motif le retient : il s'y arrête. Des images naissent dans son esprit : il s'en délecte. Il pense à lui-même; ses états de conscience l'intriguent. Entre eux et la musique, il établit des correspondances, ainsi qu'un passage sur Chopin nous en donne l'exemple : « Musique douce comme le regard d'une femme qui voit que le ciel est gâté pour toute la journée, et dont le seul mouvement est comme le geste de la main qui dans la pièce humide serre à peine sur ses épaules une fourrure précieuse, sans avoir le courage, dans

cette anesthésie de toute chose à laquelle elle participe, de se lever, d'aller dire dans la chambre à côté la parole de réconciliation, d'action, de chaleur et de vie, et qui laisse sa volonté s'affaiblir et son corps se glacer de seconde en seconde, comme si chaque larme qu'elle ravale, chaque seconde qui passe, chaque goutte de pluie qui tombe était une des gouttes de son sang qui s'échappait, la laissant plus faible, plus glacée, plus sensible à la douceur malade de la journée ¹⁴¹. » Est-ce là de la littérature? De la psychologie? De la complaisance à soi plutôt que de la compréhension à l'égard d'autrui? Non, c'est par approximations successives et toujours personnelles une manière de se soumettre à la signification de la musique sans se heurter jamais à l'objet musical, mais en se coulant, à la faveur de ce qu'il a de plus éphémère et de plus épidermique, dans sa texture même. Il y a destruction, évanouissement du langage musical et osmose avec le créateur par culte porté à ce qui paraît superficiel. La qualité impondérable nous a menés à la racine de l'œuvre.

Cette attitude de Proust — l'a-t-on assez remarqué? — n'est pas une recette dont il aurait usé seulement pour jouir de la musique. Elle entre dans le système plus complet de son attitude à l'égard des hommes. J'avancerais même qu'elle a contribué à la fixation de ce système.

Le narrateur de *A la recherche du Temps perdu* écoute les bavardages des mondains. Il n'est pas attentif à ce qui se dit, mais à la manière dont cela se dit : intonations, silences, gestes, accompagnant les paroles ¹⁴². Ce n'est pas le message qui l'intéresse, mais son émission : les dispositions intérieures du personnage, l'ensemble des références non exprimées dont dépend le discours.

De même, face aux œuvres d'art, qui ne sont somme toute qu'un essai de communication mieux élaboré

qu'une tirade de salonard, Marcel renouvelle cet identique ballet de pas indécis et circonvenants. Disciple de Baudelaire qui écrivait : « Delacroix part de ce principe qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création ¹⁴³ », ce ne sont pas les sujets qu'Elstir traite qui le passionnent, mais les transformations que le peintre leur a fait subir. Ici encore, ce qu'on pourrait appeler l'émission du trait, de la couleur. Il déchiffre dans ces toiles quelque chose d'autre que la réalité du monde : les rapports qu'Elstir entretient avec le monde. Le moule du génie lui semble avoir plus de valeur que ce qui vient remplir ce moule. Il goûte dans les « marines » ou les « champs de course » du peintre le tatouage en creux des circonvolutions d'une sensibilité. La métamorphose, presque la substitution, l'illusion que procure le premier choc émotif lui paraissent constituer l'essentiel de la peinture, son style, son unité, sa mélodie continue. Cette dernière, il la retrouve, différente pour chacun, chez tous les peintres dont il parle, qu'il s'agisse de Gustave Moreau ou de Chardin. Il écrit à Robert Dreyfus : « Les derniers Monet ne peignent que du brouillard, les derniers Rembrandt que du soleil. Et c'est ce que je préfère en art ¹⁴⁴. »

Quant à la littérature, lorsque le narrateur entend Bergotte bavarder ou qu'il lit ses ouvrages, il l'écoute beaucoup plus qu'il ne le comprend. La découverte de ce qui constitue l'essence des belles-lettres se fait en plusieurs étapes. Tout d'abord, assis auprès du vieux chantre, à la table de M^{me} Swann, le jeune homme note : « Dans certains passages de la conversation où Bergotte avait l'habitude de se mettre à parler d'une façon qui ne paraissait pas affectée et déplaisante qu'à M. de Norpois, j'ai été long à découvrir une exacte correspondance avec les parties de ses livres où sa forme devenait si poétique et musicale.

Alors, il voyait dans ce qu'il disait une beauté plastique indépendante de la signification des phrases, et comme la parole humaine est en rapport avec l'âme, mais sans l'exprimer comme fait le style, Bergotte avait l'air de parler presque à contre-sens, psalmodiant certains mots et, s'il poursuivait au-dessous d'eux une seule image, les filant sans intervalle comme un même son, avec une fatigante monotonie. De sorte qu'un débit prétentieux, emphatique et monotone était le signe de la qualité esthétique de ses propos et l'effet, dans sa conversation, de ce même pouvoir qui produisait dans ses livres la suite des images et l'harmonie ¹⁴⁵. » Auparavant, dans le jardin de Combray et plongé dans un roman du maître, le narrateur avait déjà saisi cette qualité esthétique du style de Bergotte : « Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas... Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style et c'était aussi à ces moments-là... qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime ¹⁴⁶. » On peut lire enfin, dans *Contre Sainte-Beuve*, un jugement de Proust sur sa propre méthode critique qui nous mènera encore plus loin : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante,

et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot.

« Je sais bien que si, n'ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire, j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite ¹⁴⁷. »

La filiation entre ces textes et ceux qui concernent Elstir n'est pas difficile à établir. En peinture comme en art romanesque, Proust est indifférent au sujet. Il n'aime que ce qui traduit la vie profonde, ainsi qu'il nous le dit à propos de la littérature russe : « Cette beauté nouvelle et terrible d'une maison, cette beauté nouvelle et mixte d'un visage de femme, voilà ce que Dostoïewski a apporté d'unique au monde, et les rapprochements que des critiques littéraires peuvent faire entre lui et Gogol, et entre lui et Paul de Kock, n'ont aucun intérêt, étant extérieurs à cette beauté secrète ¹⁴⁸. » Il est enclin à ne remarquer chez un écrivain que ses métaphores qui sont à la fois le reflet d'une sensation vierge et son évocation en langage non logique. Il perçoit en elles, selon leur fréquence et leur disposition, les lois mystérieuses de leurs affinités, des rythmes, des harmonies, des vibrations, une longueur d'onde toujours pareille, assimilable à une sorte de cadence unique de l'esprit qui les a engendrées : la durée individuelle. Il ne conçoit pas d'autre façon d'apprécier l'œuvre d'art que de se soumettre à son tempo. Il règle, comme il le dit à propos de Renan, son « métronome intérieur » sur le métronome de l'écrivain ¹⁴⁹. On sait que, s'oubliant lui-même pour s'identifier par mimétisme avec autrui, il jouait au caméléon dans les fameuses imitations de personnages dont certains nous ont conservé le souvenir. On sait aussi qu'il n'a jamais conçu la critique littéraire autrement qu'« en action » ¹⁵⁰, par le pastiche. A la limite, aimer la peinture, la littérature ou

la musique, c'est pour lui faire, ou refaire après le génie, de la peinture, de la littérature ou de la musique.

Cette conclusion nous amène à constater que, chez Proust, la manière de jouir de la musique postule d'une part l'obligation d'écrire et préfigure d'autre part l'attitude à l'égard de son œuvre future qu'il souhaiterait voir prendre à ses éventuels lecteurs. C'est dire qu'elle joue un rôle primordial dans l'élaboration du *Temps perdu*.

La musique et la genèse de l'œuvre proustienne.

Il y a une manière simple d'expliquer la genèse d'*A la recherche du Temps perdu* qui consiste à ne considérer que les exemples de réminiscences abouties qui parsèment le texte — l'épisode de la madeleine entre autres — et à en tirer des conclusions hâtives. En deux mots : nous perdons notre temps. Il nous revient parfois par la grâce d'un phénomène psychologique bizarre qui réactualise le passé et le réintègre dans notre présent. Un retournement de notre durée nous procure la jouissance d'une sorte d'éternité.

Proust a sa part de responsabilité dans cette mise en évidence d'un seul aspect de son expérience créatrice. Se jugeant sous l'angle de la morale, il s'est présenté comme un raté sauvé par miracle du néant, et, en tant que romancier, il a tenu à dramatiser un tel destin, en accordant une importance disproportionnée à la péripétie qui en marque le tournant : la cour de l'hôtel de Guermantes et ses pavés inégaux. De plus, s'il lui est arrivé de s'expliquer sur ce point, il l'a fait d'une façon que nous soupçonnons volontairement simpliste, puisqu'il s'adressait à un public peu averti

dans son interview au *Temps* (lequel d'ailleurs reproduit les termes d'une lettre à Antoine Bibesco, écrite un an auparavant) : « Je crois que ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son œuvre... Ils nous rapportent les choses dans un dosage exact de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous donnent l'essence extratemporelle... ¹⁶¹ »

Ce raisonnement nous laisse perplexe. Le souvenir libéré de toute contingence? Mais *A la recherche du Temps perdu* ne cesse d'illustrer que la réminiscence est commandée par une circonstance, laquelle engendre la résurrection du temps comme un disque tournant sur un autre enclencherait la mise en marche du second par un mécanisme de cames irrégulièrement disposées. L'essence extratemporelle? Mais le village de Combray sortant tout vivant de la saveur de la madeleine n'est rien d'autre qu'une période de l'existence terrestre soumise, au même titre que toute autre existence, à l'écoulement des heures et à la dégradation. Ce passé retrouvé, opaque et précis, est tout au plus un sursis à notre condamnation à mort et non une transposition du réel; il satisfait notre besoin de durer, comme une relecture qui nous ferait repasser plusieurs fois un chapitre de notre vie, mais il ne fonde en aucune façon notre immortalité. D'une part, il ne peut donc y avoir réminiscence sans le mouvement primaire du temps présent. D'autre part, la substance de la réminiscence est entraînée dans le même tourbillon que le temps présent. Elle ne tourne pas en sens inverse ni ne reste immobile. Il n'y a d'extratemporel que le rapport entre temps présent et temps passé; il n'y a de constant, pourrait-on dire, que l'inconstance de leur coïncidence. Tout cela, le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* se l'est

avoué au cours de ses promenades d'adolescent. Un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin l'émeuvent; mais il sait que « ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite ¹⁵² ». Il se le répète le jour où, écoutant la musique de Vinteuil, il se pose la question : « Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ¹⁵³. » Il l'écrit à Jacques Rivière : « Si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi, par ces souvenirs, avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire ¹⁵⁴. »

Pour comprendre ce qui s'est passé, nous avons l'obligation de porter plutôt notre attention, nous semble-t-il, sur les exemples de réminiscences avortées que le *Temps perdu* contient. Dans leur incomplétude, elles nous révèlent beaucoup mieux que le phénomène achevé leur nature et leur portée. Avant d'être l'occasion d'une résurrection du temps, la réminiscence est un état. Pressentiment, réceptivité, disposition à se perdre dans ce qui va se produire. Le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* s'arrête, immobile, et reste là « à regarder, à respirer, à tâcher d'aller au-delà de l'image ou de l'odeur ¹⁵⁵ ». Ou bien, à Hudimesnil, il ferme les yeux, s'efforce de ne penser à rien pour bondir « plus avant dans la direction des arbres ou plutôt dans cette direction intérieure au bout de laquelle je les voyais en moi-même ¹⁵⁶ ». Si la réminiscence n'a pas lieu, la permanence du paysage qui aurait dû la provoquer importe peu. Ce paysage est muet, comme bâillonné. C'est que l'esprit de l'observateur n'a pas su le pénétrer on, ce qui revient au

même, que le paysage n'a pas pénétré assez profondément dans la conscience de l'observateur. Proust se trouve arrêté moins au seuil de la réalité que devant le mystère de sa propre connaissance des choses. C'est la machinerie de son cerveau qui refuse de livrer son secret. Si la réminiscence a lieu, l'afflux des souvenirs ne doit pas nous faire oublier qu'ils ne sont pas l'émanation du réel, mais l'invention d'une sensibilité tout à coup féconde. Ils gardent en eux la trace de la manière dont ils se sont révélés, ils sont imprégnés d'esprit. Ce sont exactement « l'équivalent d'intelligence ¹⁵⁷ » ou « l'équivalent spirituel ¹⁵⁸ » dont Proust a besoin pour croire en ce qu'il a vécu. « La matière est réelle, écrivait-il déjà dans *Pastiches et Mélanges*, parce qu'elle est une expression de l'esprit ¹⁵⁹. »

Cette légitimation de la réalité ne procède pas d'un platonisme primaire qui fonderait l'existence des choses sur la présence, derrière elles, d'un archétype abstrait. Proust se moque de la cohésion de l'univers. Tout ce qui est objectif est pour lui toujours livré à la destruction du temps. Elle procède d'un autre idéalisme qui, lui, postule l'éternité du sujet connaissant. La réminiscence ne l'autorise pas à affirmer l'existence d'une certaine « matière première » de son œuvre, mais l'existence de son propre travail sur cette matière première. Travail dont les caractéristiques sont liées au plus mystérieux de la personne humaine : la bonté, le scrupule, l'esprit de sacrifice qui nous viennent on ne sait d'où ¹⁶⁰; l'énigme de l'émotion; les réactions de notre inconscient plongé dans une obscurité inexplorable.

On ne s'étonnera pas dès lors, comme le fait remarquer André Maurois, que Proust « dès le premier mouvement de sa symphonie, expose le thème du réveil ¹⁶¹ ». Proust d'ailleurs l'avait signalé à René Blum : « Une autre partie du livre renaît des sensations du réveil quand on ne sait pas où on est et qu'on

se croit deux ans avant dans un autre pays ¹⁶². » C'est là qu'est le vrai miracle : non dans l'ajustement vraisemblable de ce qui nous entoure, mais dans la récupération journalière de notre identité. On ne s'étonnera pas non plus qu'avec un mélange d'admiration et de terreur, comme s'il avait deviné d'avance ce qui lui était promis et ce qu'il risquait, Proust ait analysé ce phénomène chez Gérard de Nerval. « Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée n'est qu'une sorte de subjectivisme excessif, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu'à ce que cette sensation signifie de commun à tous, de perceptible pour tous, la réalité. Et quand cette disposition artistique, la disposition qui conduit, selon l'expression de Flaubert, à ne considérer la réalité que « pour l'emploi d'une illusion à décrire » et à faire des illusions qu'on trouve du prix à décrire une sorte de réalité, finit par devenir la folie, cette folie est tellement le développement de son originalité littéraire dans ce qu'elle a d'essentiel, qu'il la décrit au fur et à mesure qu'il l'éprouve, au moins tant qu'elle reste descriptible, comme un artiste noterait en s'endormant, les étapes de conscience qui conduisent de la veille au sommeil, jusqu'au moment où le sommeil rend le dédoublement impossible ¹⁶³. » Ce voyage aux frontières de l'inconscience, Proust n'a cessé de le faire et, à la limite, il avancera même qu'il a pu présenter une œuvre où le contenu de la réminiscence serait le vide, et la qualité de cette œuvre l'expression pessimiste et désespérée de ce nihilisme. Il y fait allusion à propos de Chateaubriand : « Il nous dit que rien n'est sur terre, bientôt il mourra, l'oubli l'emportera; nous sentons qu'il dit vrai, car il est un homme parmi les hommes; mais tout d'un coup, parmi ces événements, ces idées, par le mystère de sa nature il a découvert cette poésie qu'il cherche

uniquement, et voici que cette pensée qui devait nous attrister nous enchante et nous montre non pas qu'il mourra, mais qu'il vit, qu'il est quelque chose de supérieur aux choses, aux événements, aux années, et nous sourions en pensant que ce quelque chose est le même que nous avons aimé déjà en lui. Cette permanence même nous enivre, car nous sentons qu'il y a quelque chose de plus haut que les événements, le néant, la mort, l'inutilité de tout, et de ce que cette chose, qui vauc tout en lui, est toujours une même chose, se ressemble à soi-même, nous éprouvons une nouvelle joie, comme si nous voyions que non seulement ce pouvoir merveilleux et transcendant existe, mais qu'il a donné naissance à des personnes merveilleuses et transcendantes, reconnaissables à leur identité ¹⁶⁴. » Homme parmi les hommes, et mortel, Proust a exprimé une identique tristesse, identiquement surmentée par la recherche et la culture de soi, par l'éclosion au niveau du communicable de ce qu'on pourrait appeler un inconscient ouvragé. La réminiscence est au fond la reconnaissance de son propre génie, la révélation de sa qualité d'homme génial.

C'est ici que la musique intervient.

Certes, elle a pu être pour Proust — elle est pour Swann — ce que Balzac en dit assez vulgairement : « La musique pour moi ce sont des souvenirs. Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce qu'on aime. C'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés ¹⁶⁵. » Ainsi, — nous choisissons un exemple volontairement banal — le pianiste Loisel, en jouant une valse, rappelle à Jean Santeuil le son du piano de M. Sandré, son grand-père ¹⁶⁶. A ce niveau, la musique ressemble à la réminiscence utilisée comme procédé narratif qu'on rencontre chez tant d'écrivains antérieurs à Proust, de Jean-Jacques Rousseau à Guy de Maupassant. Mais elle est aussi déjà davantage. Pierre Meylan le relève avec justesse : tandis que

les souvenirs involontaires nous reviennent d'habitude à l'improviste et ne sauraient être sollicités, nous pouvons nous répéter indéfiniment une mélodie génératrice de réminiscences¹⁶⁷. Swann ne s'est pas fait faute d'utiliser cette supériorité de la « petite phrase » sur quoi que ce soit d'autre pour revivifier son amour. Et de loin en loin le narrateur note : « Le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique¹⁶⁸. » Ou bien : « La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau : la diversité que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage, dont pourtant la nostalgie m'était donnée par ce flot sonore qui faisait mourir à côté de moi ses vagues ensoleillées¹⁶⁹. » Il y a là un début de victoire de la musique sur ce qu'il y a d'hypothétique dans le phénomène de la réminiscence.

Venons-en au plus important. Dans l'interview du *Temps* que nous avons déjà citée, Proust, parlant des souvenirs involontaires, déclare : « Je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence qu'un motif musical. » Notons que le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* parle de la même façon, à propos de l'émotion que lui procurent les aubépines, d'« intervalles musicaux » qu'on a dans la tête sans pouvoir les chanter et de mélodies « qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret¹⁷⁰ ». Comparaisons accidentelles ? Nous ne le croyons pas. La même idée se retrouve, développée, dans *Contre Sainte-Beuve* : « Les belles choses que nous écrirons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif, dire s'il y a des pauses,

des suites de notes rapides. Ceux qui sont hantés de ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués ¹⁷¹. » Il faut conclure de ces confidences à une exacte similitude de la réminiscence telle que Proust l'envisage dans sa pureté et la musique. Leurs caractères essentiels se retrouvent de part et d'autre : l'imprécision du contenu objectif, susceptible de toutes les interprétations personnelles; la permanence du contenant, immédiatement reconnaissable dans sa spécificité. Plus ou moins évocatrice selon les époques, plus ou moins imprégnée d'art plastique, de sentimentalisme, de philosophie, la musique est en tout temps la preuve de la spiritualisation possible du réel par l'expression; si bien que forme et fond constituent une entité. Elle est la démonstration de la supériorité de l'artiste sur son œuvre, le signe vivant de l'action d'un inconnaisable sur le connu; si bien que le créateur et sa créature se trouvent en quelque sorte confondus. De plus, cet inconnaisable est si fidèle à lui-même, si enfermé dans certaines normes, qu'on est tenté de l'appeler l'âme du compositeur. C'est sous l'influence de la musique que Proust se risque au pari métaphysique de la légitimation de l'en bas par l'en haut, de l'humain par le divin. En travaillant sur l'éphémère, le démiurge, par le jeu serré des rapports et des affinités, met à jour ses propres constances, qui fondent son éternité. L'œuvre prouve que le créateur est et cette œuvre n'a été créée que parce que le créateur savait qu'il *était*. La musique est le plus pur acte de foi en soi qu'on puisse donner.

Cependant, limitée à ce que nous avons dit, la réminiscence pourrait n'être qu'une forme de *m*ys-ticisme. Jouissance de soi, narcissisme ou, au mieux, culte de la personne, hédonisme stérile. Associant ce qu'elle lui faisait éprouver à une quelconque religion, Proust aurait pu la considérer comme un état pré-

extatique, angoisses suivies de satisfactions, tensions et détentes, d'où aucune œuvre n'aurait surgi. Or, il est à remarquer qu'à la réminiscence se trouve toujours mêlé, dès l'origine, un besoin de lecture précise, un acharnement à extraire, à délimiter, à circonscrire, en un mot à exprimer et par là à communiquer, qui nous transporte très loin de la contemplation. Contemplation de quoi, d'ailleurs? Le travail de l'esprit n'est pas visible. Il n'apparaît indiscutable que par l'action de créer. « Le livre intérieur de ces signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention explorant mon inconscient allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour sa lecture, personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistant en un acte de création ¹⁷²... » La réminiscence n'est pas une manière de goûter la sensation. Elle est indissociable de l'invention, puisqu'elle est elle-même une naissance.

C'est ici, pour la seconde fois, que la musique intervient et pour deux raisons différentes. D'une part, elle coïncide plus que jamais avec le phénomène de la réminiscence. Si l'on conçoit une peinture ou une littérature copies serviles de la nature, on imagine mal ce que pourrait être une matière première musicale. Le chant est simultanément spontanéité et élaboration, moyen et fin. Il ne saurait avoir d'autre raison d'être que son progrès et son propre accomplissement. D'autre part, la musique est un modèle de ce qu'exprimée, la réminiscence peut être en art. C'est une venue au jour de l'émotion pure, sans déformation ni trahison, qui nous ramène de la métaphysique à l'esthétique. Certains ont pu le regretter. Il n'en demeure pas moins que la musique ferme à Proust la voie du mysticisme pour le mettre dans le chemin des techniques d'expression. Ayant servi à légitimer l'amour de l'artiste pour la vie, elle lui indique aussi les moyens de la traduire. Après l'avoir

rassuré sur ses droits à créer, elle lui enseigne comment créer. Ainsi que Proust y fait allusion dans un texte dont nous venons de donner un extrait, elle permet aussi bien de définir le don que le talent : « ... Ceux qui sont hantés par ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués. Mais s'ils se contentent de dire qu'ils entendent un air délicieux, ils n'indiquent rien aux autres, ils n'ont pas de talent. Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter ¹⁷³. »

Mettons-nous à la place du narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* au moment où la réminiscence vient de lui confirmer qu'en tant qu'individu il est éternel. Sur le plan des rapports du futur artiste avec lui-même, tout est achevé. Mais sur le plan des rapports de cet artiste avec les hommes, ses semblables, rien n'est accompli.

D'habitude, l'écrivain utilise pour s'exprimer les mots et la logique d'un langage qui nous est commun à tous. Il exploite certaines conventions morphologiques et syntaxiques, sorte d'harmonie préétablie en laquelle créateur et public se trouvent englobés, qui rendent l'échange aisé. Or, ces vocables et cette grammaire désignent et décrivent un monde qui n'est justement pas celui que Proust a entr'aperçu au fond de lui-même. En userait-il qu'il trahirait ses impressions premières et détruirait d'avance son œuvre. De même qu'il refuse de considérer les choses dans leur objectivité il doit renoncer à parler une langue que, d'un accord tacite, on tient pour universellement intelligible. Ce qui revient à dire qu'il doit s'interdire d'entrer, pour s'exprimer, dans les domaines défrichés par la raison. Il a à rendre compte de sensations et sans les réduire au dénominateur commun de l'entendement vulgaire, sans les transformer en idées faci-

lement transmissibles, il lui faut leur trouver un équivalent artistique. L'écrivain va négliger le détour par le discours conventionnel; il va communiquer de sensibilité à sensibilité, posant en principe qu'il existe deux formes de communication, l'une scientifique, allant des objets à leur désignation intellectuelle, l'autre artistique, allant de notre représentation des objets — la *Weltanschauung* de Schopenhauer — à la création esthétique. Et cette dernière seule compte. Conséquemment, l'intelligence n'est plus pour Proust un moyen de comprendre et d'analyser mais elle est assujettie au rôle d'établir des équivalences entre l'univers intérieur de l'artiste et son œuvre. Elle contribue à écbafauder un système de transmission d'émotions, elle n'est plus ce système même, c'est-à-dire qu'elle devient proprement créatrice. En outre, l'œuvre littéraire cesse d'être un commentaire à la réalité pour se transformer en une réalité autonome qui possède en son sein tout ce qui est nécessaire à son fonctionnement et à sa survivance, qui détient surtout la qualité essentielle de ne pas remplacer la vie, mais d'être de la vie. « Notre vraie vie ¹⁷⁴ », comme l'appelle Proust. Et plus loin, il commente : « La grandeur de l'art véritable, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité... qui est tout simplement notre vie ¹⁷⁵. » Ce court-circuit — sensation qu'on sent, sensation qu'on donne — ou plutôt ce circuit nouveau, établi d'âme à âme, Proust en fait un éloge émouvant dans une lettre adressée (et dans le nom de ce destinataire, toute la pensée de l'expéditeur est déjà enfermée) au chien de Reynaldo Hahn. « Cette intelligence ne nous sert qu'à remplacer ces impressions qui te font aimer et souffrir, par des

fac-similés affaiblis qui font moins de chagrin et donnent moins de tendresse. Dans les rares moments où je trouve toute ma tendresse, toute ma souffrance, c'est que je n'ai plus senti d'après ces fausses idées, mais d'après quelque chose qui est semblable en toi et en moi mon petit chouen [sic]. Et cela me semble tellement supérieur au reste qu'il n'y a que quand je suis redevenu chien, mon pauvre Zadig comme toi, que je me mets à écrire et il n'y a que les livres écrits ainsi que j'aime ¹⁷⁶. »

Sur cette tentative de récréation d'un langage *ex nihilo*, la musique pèse de tout son poids.

La remarque la plus simple à faire d'abord, c'est qu'elle est pour Proust un discours sans mots. Née d'une sensation, elle émet une sensation. Elle n'a rien à faire ni avec les décors de la nature ni avec le produit de remplacement des substantifs qui défigurent. Elle est une émotion calquée sur une émotion, par le seul truchement du rythme et de la tonalité, comparable en cela à la mer « 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 ¹⁷⁷ ». Proust sera porté à lui emprunter ses moyens d'autant plus qu'il ignore la science des conventions musicales, n'ayant d'attrait que pour la musique qu'il croit toujours neuve, comme est neuve sa manière d'en jouir. Il s'efforcera de ne pas écraser la sensation sous un vocabulaire restrictif et une syntaxe trop stricte. Il parlera « à côté » pour laisser tout l'espace nécessaire à l'épanouissement de l'impression, pour l'entourer d'air et comme d'une sorte de liberté. Il s'exprimera par équivalents. Il usera de la métamorphose, chère à Elstir, et de la métaphore, chère à Bergotte. Il cultivera l'illusion.

Seconde remarque plus subtile, la musique ne fournit pas seulement à Proust des procédés de style, elle est dans sa totalité un exemple à suivre. Sa puis-

sance est dans le fait qu'elle ne copie rien, qu'elle s'invente à elle-même ses propres sujets, ou qu'elle les tire des ténèbres de l'inconscient pour les rendre sans les élucider, à l'inconscient de l'auditeur. Mieux encore, elle se forge l'ensemble de ses propres lois, ses effets de rythmes, ses alliances de sons qui ressemblent à une chimie : elle est un complexe de rapports qui se suffisent à eux-mêmes et dont les combinaisons multiples couvrent toute la gamme des sentiments humains. La musique est exactement le système clos que Proust ne pouvait qu'appeler de ses vœux, s'il ne voulait pas s'inclure dans le système plus vaste de la communication par les mots.

En ce qui concerne enfin le problème de la forme et du fond, et, par conséquent, de la communion avec autrui, on notera que la musique abat toutes les barrières. Plus le compositeur plonge en lui-même, plus il clarifie son style propre. Plus il s'identifie avec ses émotions, plus il leur donne d'évidence, puisqu'il les tire de l'inexprimable. L'introversion est synonyme pour lui d'extraversion. « Dans tous les arts, il semble que le talent soit un rapprochement de l'artiste vers l'objet à exprimer. 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 du violon ne fera plus qu'un avec l'artiste entièrement fondu en elle, le miracle se sera produit ¹⁷⁸. » C'est pourquoi Proust n'aura aucun remords à ne se préoccuper que de dire, puisque « se faire sa langue » c'est comme pour le musicien « se faire son son ¹⁷⁹ », c'est-à-dire s'effacer, devenir transparent et simultanément réapparaître comme porteur d'un message jamais entendu. La forme vient du fond de l'esprit. Elle n'est pas discipline de soi, imposée de l'extérieur, mais soumission à soi, tyrannie de l'en-dedans.

La généralisation de ces principes nous amène à observer que s'il s'écoute pour composer, le musicien entend naturellement être écouté pour être compris. Ses contacts avec le public ne s'établissent pas sur la base d'un compromis mais d'un abandon total de l'auditeur au mode d'expression de l'artiste. Nous assistons, somme toute, à une suite d'identifications en chaîne. Le musicien d'abord, l'auditeur ensuite s'identifient à l'être profond du génie. Tous refont en acte ce qu'à la racine d'une seule personne, l'inconscient ou un obscur instinct a bien voulu dicter. Il y a unité humaine par l'unité de comportement des hommes. Aucune distinction ne subsiste entre l'amatteur d'art et l'artiste, sinon une différence de volonté. De cela Proust est d'autant plus persuadé qu'il en a fait l'expérience avec la musique. Il n'était pas préparé à la comprendre, il en a pourtant perçu le sens et ressenti l'envoûtement en-deçà de toute initiation technique. Pourquoi se préoccuperait-il dès lors de l'appropriation de ses lecteurs, comme le journaliste dont il parle dans *Contre Sainte-Beuve*¹⁸⁰? Ce n'est pas la collaboration des autres qu'il souhaite mais leur totale possession par la magie de son art. Il met donc au point cette magie. Les effets suivront. En d'autres termes, il achève, sans concessions à personne, sur la seule « lancée » de la réminiscence, son prodigieux roman.

L'ensemble de ces considérations nous dispense deux enseignements. Le premier concerne la construction du *Temps perdu*. Réminiscence aboutie et réminiscence avortée ne doivent pas être confondues. De même que Vinteuil est une préfiguration de Proust adjointe à une biographie de mondain encore mal orienté, comme nous l'avons vu, et de même que la musique de Vinteuil est un avant-goût achevé de l'œuvre dans laquelle elle est sertie, comme nous le verrons, la réminiscence aboutie est une sorte de mor-

ceau terminé dans l'ébauche d'une fresque, d'anticipation sur le gigantesque projet que la réminiscence non aboutie porte en son sein. C'est un fragment de présent curieusement fait d'un passé rameuté dans une durée qui attend encore du futur son immobilisation définitive, une garantie d'incarnation arrachée à l'avenir et déplacée du probable dans l'affirmé. Un début de concrétion dans un tourbillon de virtualités.

Le second des enseignements concerne la structure du *Temps perdu*. Non seulement les deux types de réminiscences que nous avons distingués ne doivent pas être confondus, mais doivent être hiérarchisés. La réminiscence avortée est la plus importante. Pareille à la musique qui emprunte à son propre avenir « l'élan organisateur de ses divers moments ¹⁸¹ » et déploie son devenir en le suspendant à l'imprévisible, elle présuppose la venue au jour, non d'un chapitre de l'œuvre, mais de l'œuvre tout entière. Elle est l'esquisse au fil des jours d'un geste d'embrassement que seule la totalité des jours viendra combler. Manifestation de volonté pure, acte quasi gratuit dont la témérité et la gratuité ne s'effaceront qu'avec la preuve de leur efficacité : le point final mis au roman qui raconte justement l'élaboration du roman. On voit donc qu'il s'agit d'une réminiscence — ou d'une expérience musicale — qui s'est donné pour achèvement sa propre histoire, laquelle postule une contre-partie à venir qui engendre à son tour de nouvelles prémisses. En d'autres termes, c'est une réminiscence qui n'accouche de rien d'autre que de sa propre forme, que de la qualité dont elle revêt toute chose. C'est un futur toujours renaissant qui détermine un passé toujours en gésine d'un certain futur, et ceci jusqu'à la consommation des temps. Et peut-être est-ce en cela, en ce devenir jamais actualisé ou qui ne s'actualise que pour réclamer sa part d'indétermination, que consiste « l'idée abstraite » dont le narrateur attendait la révé-

lation pour se mettre au travail. Un narrateur, remarquons-le maintenant, qui est loin d'être le raté que nous avons pu croire, mais l'enfant perdu d'un ange gardien jamais visible toujours veillant, qui, malgré tout, dirige les pas de son protégé du fond de son inexistence temporelle. Et plus ce protégé est diminué, plus l'ange est grandi. D'où la nécessité de frôler l'échec pour amorcer le miracle.

Il va dès lors de soi que cette réminiscence, si nous voulons en éclairer davantage le contenu, n'est plus à observer comme un événement narratif, mais à pourchasser dans l'étoffe même du récit. Elle est une forme musicale du message de laquelle on ne peut parler qu'en définissant son essence. Projet qui n'a pas besoin de se trahir pour se réaliser, car il est déjà, au fur et à mesure de sa réalisation, en train de se faire oublier ou d'annoncer autre chose. Musique du devenir perpétuel.

quatrième partie

La structure musicale
d' « A la recherche du Temps perdu »

Les comparaisons musicales.

Si notre but final est d'essayer de présenter *A la recherche du Temps perdu* comme l'équivalent d'une composition musicale, il importe de relever auparavant diverses phases d'acclimatation de la musique dans cette œuvre, qui précèdent et qui préparent la transsubstantiation définitive.

Le premier de ces exercices est l'usage de l'image musicale. Avant de confondre musique et littérature, Proust rapproche et fait s'entre-pénétrer les deux mondes si éloignés l'un de l'autre de l'harmonie et de l'existence vulgaire. Un texte que nous avons déjà cité va nous servir d'introduction : « ... La musique, autant que la profession ou que la race, avait donné à leurs figures cette expression spéciale qui élève si noblement le visage de ceux qui s'adonnent habituellement à des plaisirs désintéressés. C'était surtout dans les yeux, dans une certaine douceur de la voix aussi, que la musique avait pour ainsi dire établi son emprise et manifesté son pouvoir. Entre les yeux bleus et tranquilles de Visale, les yeux noirs et dédaigneux de Saint-Géron, les yeux gris et pétillants de Griffon, et leurs regards, entre leurs voix et leurs accents flottait perpétuellement comme un reste de cette âme

que la musique délivre en nous. Il leur restait un peu aux yeux cette sorte d'émotion calme où vivent ceux qui, assis sur une chaise sous une bonne lampe, goûtent à s'enivrer de musique une tristesse pleine de joie, une agitation qu'ils produisent volontairement, qu'ils entretiennent des mouvements fiévreux de leur archet ou de leurs lèvres, et qui en quelque sorte est calme, car ils n'y recherchent rien pour eux-mêmes et ne sont pas à sa merci ¹. » On ne saurait mieux évoquer d'une part (avec les mots « assis sur une chaise », « agitation »,) le ridicule désuet et dérisoire des joueurs d'instruments à cordes qui se réunissent sous un lampadaire et se trémoussent une soirée durant; on ne saurait mieux traduire d'autre part (avec les mots « noblement » et « âme ») l'isolement exceptionnel et respectable où l'amour de leur art les enferme. La musique sacralise le quotidien et le quotidien dans une certaine mesure, maladroitement, humanise la musique, lui sert d'interprète imparfait.

La comparaison musicale vise donc à unir les aspects de la nature, l'attitude humaine, la réaction psychologique et la sensation que procure le son, sa hauteur, son rythme. De plus, on remarquera que les accents mis sur l'un ou l'autre des membres de la comparaison permutent. Tantôt c'est l'art qui magnifie la vie, tantôt la vie qui magnifie l'art; tantôt le geste qui illustre et restreint la sensation auditive, tantôt la sensation auditive qui précise et réduit le mouvement d'âme. Il arrive même que d'un élément de comparaison à l'autre se glisse une nuance de parodie, presque de blasphème, qui accentue paradoxalement l'identification, comme si Proust avait voulu nous faire sentir à la fois la diversité apparente et l'unité profonde qui régissent son univers.

Musique et lumière : « Les vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faite et qui, à partir du moment où elles entraient dans cette zone

musique encore distincte de lui, contenue dans son roman : la *Sonate* et le *Septuor* de Vinteuil.

La musique de Vinteuil.

Alors que le personnage de Vinteuil, nous l'avons vu, a suscité moins de commentaires qu'on n'aurait pu le souhaiter, sa musique au contraire a fait couler beaucoup d'encre. Qui l'a écrite? s'est-on demandé, et on est allé jusqu'à interroger Proust sur ce sujet. Selon son habitude, il a répondu avec une précision qui, loin d'éclaircir le problème, l'embrouille — ce qui d'ailleurs nous rend cette réponse d'autant plus précieuse. Dans une lettre à Jacques de Lacretelle, il écrit : « Dans la faible mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la « petite phrase » de cette sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne, est (pour commencer par la fin) dans la soirée de Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. (Je vous indiquerai exactement le passage qui revient plusieurs fois et qui était le triomphe de Jacques Thihaud.) Dans la même soirée, un peu plus loin, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la même phrase j'eusse pensé à *L'Enchantement du vendredi saint*. Dans cette même soirée encore, quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la *Sonate* de Franck (surtout jouée par Enesco) dont le quatuor apparaît dans un des volumes suivants. Les trémolos qui couvrent la « petite phrase » chez les Verdurin m'ont été suggérés par un prélude de *Lohengrin*, mais elle-même à ce moment-là par une chose de

Schubert. Elle est dans la même soirée Verdurin un ravissant morceau de piano de Fauré¹¹. » Ces renseignements nous sont confirmés : premièrement, par une lettre à Antoine Bibesco où il est précisé à propos de Fauré, qu'il s'agit d'une ballade¹²; secondement, par le témoignage de Reynaldo Hahn que H. Bardac nous a rapporté : « Teintée de réminiscences franciennes, fauréennes et même wagnériennes, la « petite phrase » est un passage de la *Sonate en ré mineur* de Saint-Saëns¹³. » Troisièmement, un texte inédit de Proust, publié par le *Figaro littéraire*, mentionne un « cantique » (?) de Fauré¹⁴. Pierre Costil fait très justement remarquer que la scène ébauchée dans ce texte, et qui ne reparait pas dans *A la recherche du Temps perdu*, n'annonce pas la soirée Saint-Euverte, mais l'épisode où M^{me} Swann fait entendre la *Sonate* de Vinteuil au narrateur et où son mari, oubliant le rôle que cette musique a joué dans sa passion, en parle sur un ton détaché, car elle lui rappelle tout ce à quoi il ne faisait pas attention à cette époque, mais qui s'est tout de même conservé, comme à son insu, dans l'œuvre¹⁵. De son côté, Cattai reprend ces mêmes affirmations, sous la forme nuancée d'une négation corrigée par une restriction, et en ajoutant à la liste des musiciens cités par Proust le nom de Debussy : « Quant à Vinteuil, sa « petite phrase » n'est ni de Franck, ni de Saint-Saëns, ni de Wagner, ni de Fauré, ni de Debussy, quoiqu'elle ait été inspirée par le génie du premier, trois notes du second (un musicien que Proust n'aimait guère), et quoiqu'elle fasse songer à l'atmosphère mélodique du troisième et annonce peut-être la tonalité du dernier¹⁶. »

Tout nous porte donc à croire que la musique de Vinteuil nous place tout simplement en face du mode de création dont Proust a usé sa vie durant, tant pour « inventer » la collection de toiles d'Elstir que pour « fabriquer » les personnages d'Odette Swann,

d'Oriane de Guermantes ou de M^{me} Verdurin. Ainsi que le narrateur d'*A la recherche du Temps perdu* s'en explique, les individualités de ce livre sont faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille ¹⁷.

Mais tandis qu'en ce qui concerne les personnages, par exemple, les modèles ont pour la plupart disparu, si bien que toute identification est devenue impossible, on notera que pour la musique, nous possédons encore, outre la *Sonate* et le *Septuor*, toutes les œuvres qui auraient pu les inspirer. Autrement dit, quelle moisson d'archétypes pouvons-nous recueillir de la lecture attentive des pages consacrées à la musique de Vinteuil?

Les passages dans lesquels Proust décrit les compositions de Vinteuil sont au nombre de quatre. Pour la *Sonate*, la soirée où Swann l'entend chez les Verdurin, après l'avoir entendue une première fois un an auparavant ¹⁸; la soirée chez M^{me} de Saint-Euverte, où cette même sonate réveille en lui le souvenir d'Odette ¹⁹; l'épisode où M^{me} Swann joue cette œuvre au narrateur ²⁰. Pour le *Septuor*, la soirée chez M^{me} Verdurin où le narrateur l'entend jouer par Morel et un groupe de musiciens ²¹.

Dans ces quatre passages, les éléments d'analyse strictement musicale se limitent à ceci. Au cours de la première audition, Swann avait vu « au-dessous de la petite ligne de violon... la masse de la partie de piano chercher à s'élever en un clapotement liquide ». A la seconde apparition du motif, il avait distingué « une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores ». Cette phrase l'avait dirigé « d'abord ici, puis là, puis ailleurs ». Tout à coup, « après une pause d'un instant », elle avait changé de direction et adopté un mouvement « plus rapide,

menu, mélancolique ». Elle avait reparu une troisième fois, mais sans rien révéler de neuf sur elle-même.

Chez M^{me} Verdurin, Swann voit s'approcher, « après une note haute, longuement tenue pendant deux mesures... la phrase aérienne et odorante qu'il aimait ». Puis elle s'éloigne. Au cours de l'exécution de la *Sonate* chez M^{me} de Saint-Euverte, Swann reconnaît ceci : « Le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour 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 pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait. » Ensuite, nous apprenons que le charme de cette phrase attendue tient « au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles », et elle est assimilée à un thème wagnérien : « La phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui est assez touchant. » Enfin Proust nous fournit quelques renseignements sur l'ordonnance générale de l'œuvre. Avant que la « petite phrase » réapparaisse à la fin du dernier mouvement, il y a un long morceau que le pianiste de M^{me} Verdurin « sautait toujours », et qui contient des thèmes épars, destinés à entrer dans la composition de la phrase. Le début de la dernière partie est un « beau dialogue... entre le piano et le violon ». Le piano solitaire se plaint; le violon l'entend, lui répond. La « petite phrase » surgit une dernière fois « comme une bulle irisée qui se soutient » et fait chanter toutes les couleurs du prisme, avant de se défaire en lambeaux.

Si nous passons maintenant aux impressions, non plus de Swann mais du narrateur, lorsqu'ils écoutent la musique de Vinteuil, notre récolte de détails précis est la suivante. D'abord, la « petite phrase » se trouve dans une seule partie de la *Sonate* de Vinteuil. Swann parle au narrateur des « arpèges du violon ». Il y a, dit-il, dans le « gruppetto » une voix qui prononce : « On pourrait presque lire son journal. » Pendant l'audition du *Septuor*, chez M^{me} Verdurin, le narrateur identifie la « petite phrase » dès les premières notes et la décrit « enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes ». A l'impression d'aube que donnait le début de la *Sonate*, s'est substituée, dans le *Septuor*, la vision d'un matin d'orage, « aigre silence » et « rose d'aurore » que perce « un chant de sept notes... à la fois ineffable et criard » qui lui-même s'accomplit dans une « titubation de cloches retentissantes et déchainées ». « Une épaisse joie » que le narrateur ne goûte guère. Plus tard, cette opposition entre la blancheur de la *Sonate* et le rougeoyant du *Septuor*, la timidité de l'une et l'aigreur haletante de l'autre se confirment. Suit un andante qui s'achève sur une phrase remplie de tendresse. Enfin le *Septuor* brasse, dans un dernier mouvement, mille réminiscences de la *Sonate*, qui, comme la « petite phrase », s'approchent, s'entrelacent, disparaissent, sauf une, toute caressante, qui s'oppose à un autre motif de caractère douloureux et triomphe de lui en devenant un irrésistible appel à la joie.

C'est tout. Nous voici bien étonnés. Cette musique de Vinteuil, sur laquelle les gloses abondent et qui joue un rôle si grand dans l'œuvre de Proust, se ramène à une série d'observations sur une « petite phrase » mystérieuse précédée d'une tenue de violon et à l'évocation d'un quatrième mouvement de sonate et de trois mouvements de septuor.

En premier lieu, il paraît hors de doute que la « petite phrase » est bien un motif de la *Sonate de Saint-Saëns en ré mineur* que Proust cite dans sa lettre à Lacretelle. Pour la raison qu'il ne la qualifie pas seulement, mais la définit à l'aide de notions claires : nombre des notes, hauteur du son. En outre ces caractéristiques reviennent à chaque nouvelle allusion, presque dans les mêmes termes. Proust peut sans crainte proposer à son correspondant de lui montrer le passage sur la partition : l'écriture musicale ne contredira pas ses dires.

Mais, première restriction, cette « petite phrase » ne compte pas aux yeux de Proust pour une valeur musicale. Nous savons qu'il n'aime pas la musique de Saint-Saëns, et nous savons aussi qu'il n'a parlé de cette clef à personne avant de la révéler à Lacretelle. Par peur sans doute qu'on n'accorde trop d'importance à l'existence de ce modèle réel. Pour sa part, il doit uniquement le tenir pour la matière d'un souvenir, d'un moment d'émotion; il y est attaché pour des raisons d'ordre intime, purement subjectives. Ne tient-il pas à préciser par qui, quels interprètes, il a été ému : Thibaud et Enesco; c'est-à-dire dans quelles circonstances? Rien de surprenant dès lors qu'il nourrisse ce souvenir à son gré — avec beaucoup de désinvolture d'ailleurs, car si la qualité expressive de tout artiste est unique, comment peut-on passer d'une qualité à l'autre et en faire la synthèse? — de réminiscences wagnériennes, franckiennes, fauréennes et schubertiennes. Les premières apparaissent dans l'assimilation de la « petite phrase » à un thème de *Tristan*, et non à des passages de *l'Enchantement du vendredi saint* ou de *Lohengrin*. Mais nous reviendrons sur ce point. Les secondes sont visibles dans le moment de dialogue auquel se livrent le violon et le piano et dans l'espèce de fureur qui les saisit. Nous pensons surtout au détail presque visuel : « Ses cris étaient si soudains

que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. » Les troisièmes nous semblent correspondre à la dernière apparition diaprée de la « petite phrase ». Quant à Schubert, nous n'avons pas trouvé trace d'indices qui aient pu nous inciter à déceler sa présence.

Seconde restriction, qui cette fois ne nous est pas fournie par les confidences de Proust, mais par le simple examen de son texte. Tout esprit non prévenu reconnaîtra que le motif de Saint-Saëns est utilisé, dans l'ensemble de l'œuvre, comme Wagner a usé du *leitmotiv* et Franck conçu la Sonate cyclique. La « petite phrase » se montre plusieurs fois, non seulement à l'intérieur d'un seul mouvement, mais en passant d'un mouvement à l'autre. De plus, on la rencontre, à titre de rappel, dans le début du *Septuor*, et, dans l'ensemble du *Septuor*, comme une sorte de cellule initiale, presque de thème à variations. Entre Wagner et Franck comme initiateurs de ce mode de composition, il est difficile de départager. Si l'on considère la production totale de Vinteuil, ce que Proust dit, surtout à propos du *Septuor*, pourrait se rapporter à Wagner, à l'unité diversifiée de ses opéras, aux liens thématiques qui en font une masse homogène, à l'inépuisable fertilité de son inspiration qui le porte au gigantesque. Mais en ce qui concerne particulièrement la *Sonate*, on notera que d'une part, il s'agit de musique de chambre et que, d'autre part, l'allusion au long morceau toujours sauté par le pianiste fait songer à l'*agitato* de la *Sonate* de Franck. On pourrait donc avancer, comme première conclusion, qu'en tant que motif musical, la « petite phrase » est de Saint-Saëns, qu'en tant qu'élément d'une vaste composition, elle relève aussi bien de l'esthétique de Wagner que de Franck.

Mais notre enquête ne s'arrête pas là. En dehors des renseignements musicaux précis que nous venons de

glaner, les relations de concerts d'*A la recherche du Temps perdu* fourmillent de notations impressionnistes qu'il n'est pas interdit d'interpréter.

Examinons la *Sonate*. Mise à part la « petite phrase », « mince, résistante, dense et directrice », donc de caractère linéaire, l'œuvre entière nous évoque d'abord le clair de lune qui charme et « hémolise... la mauve agitation des flots ». C'est aussi ce qu'en retiendra Swann, cette lumière silencieuse et hleutée sous les frondaisons du bois de Boulogne, dont il entretient le narrateur avec complaisance. Ensuite, c'est comme une odeur de roses qui émane des sons. Idée reprise dans les expressions « phrase odorante » et « ramifications de son parfum ». Nous avons déjà dit ce que nous pensions de l'atmosphère frankienne du dialogue d'oiseaux qui ouvre le dernier mouvement et de l'atmosphère fauréenne des irisations multicolores, s'éteignant peu à peu, par lesquelles il s'achève. Nous n'y reviendrons pas. Au moment où, des années plus tard, le narrateur compare cette même sonate au septuor, l'originalité de l'œuvre s'affirme et simultanément se transforme. Elle reste blanche « liliane », « virginale », « candide », « meublée de végétaux » et pleine de « roucoulements de colombes ». Mais elle devient aussi champêtre et elle prend même un aspect « détaché et comme philosophique ».

Quant au *Septuor*, il évoque la mer. Il est à la fois rouge, « écarlate », pressant, anxieux, implorant », et « lavé de pluie », « électrique », « suraigu ». Dans deux passages différents, il dresse d'une part devant nos yeux le mirage d'un « honneur lourd, villageois et rustique », et d'autre part, à cause de son âcreté, il nous procure la sensation « d'une sorte de qualité morale et de supériorité intellectuelle ». On notera qu'il flotte aussi quelquefois dans un « brouillard violet », si bien que même un mouvement de danse semble y rester captif, comme « dans une opale ».

A l'aide de certains recoupements sûrs et par associations de sensations, il n'est pas impossible d'identifier trois ou quatre moments de cette musique. Deux de ceux-ci ont trait à Wagner. A propos de la phrase de caractère douloureux qui, vers la fin du *Septuor*, l'oppose à l'appel du début, Proust écrit ceci : « Elle était 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. » Or, une centaine de pages plus haut, alors que le narrateur attend Albertine qu'il a envoyé quérir par Françoise et que, pour tuer le temps, il joue la *Sonate* de Vinteuil, puis *Tristan*, on lit : « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant les 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 ²². » Voilà qui apporte la preuve que Wagner n'est pas absent de l'esprit de Proust lorsqu'il décrit le *Septuor*. Seconde coïncidence. L'image du géranium et le rouge imposé par l'harmonie du *Septuor*, associé à l'idée de chaleur, de carillon de cloches, bref au souvenir de Combray, se retrouvent dans deux passages dont le second est une réminiscence du premier. « Le soleil, menacé par un nuage mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avavançait en souriant M^{me} de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de *Lohengrin*, certaines peintures de Carpaccio et qui font comprendre que Baudelaire ait

pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux²³. » Puis, en écho : « Je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité²⁴. » Wagner était sans cesse présent dans ces deux textes, soit cité, soit suggéré par allusion (la trompette de Baudelaire qui rappelle la trompe d'auto d'*En mémoire des églises assassinées*, elle-même créatrice de réminiscences wagnériennes); on en conclura que la coloration du *Septuor* est celle de la musique de Wagner. Quant à la « petite phrase », dans son étroite et solitaire arabesque, elle n'est pas sans rappeler non plus ce que Proust dit à plusieurs reprises de certaines mélodies de Wagner, par exemple l'air de chalumeau du pâtre, au début du troisième acte de *Tristan*.

Et Beethoven? Nous possédons un témoignage de première main qui nous est fourni par Benoist-Méchin : « Que l'on songe, en particulier, à l'andante avec variations qui sert de conclusion à la 32^e *Sonate pour piano*, dont le thème semble ne se perdre que pour mieux se retrouver et se dissoudre enfin dans un ruissellement paradisiaque, semblable au scintillement d'un glacier touché par les premiers feux de l'aurore, mais d'une aurore qui ne serait déjà plus de ce monde. Nous savons, parce que Proust nous l'a dit, que c'est à ce thème qu'il a pensé lorsqu'il a écrit ces lignes admirables : « Elle était encore là... etc.²⁵. » Nous ajouterons que les sons perçants, presque criards, du violon de Morel dans le *Septuor*, et surtout le caractère intellectuel reconnu à l'œuvre qu'il exécute orientent irrésistiblement la pensée du côté des derniers

quatuors. Proust parle d'ailleurs d'eux à propos de la *Sonate*, quand Mme Swann la joue au narrateur. On relèvera aussi la laideur du motif de la joie, quelques pages plus haut, presque des bruits qu'on aurait pu obtenir « en frappant d'une certaine manière des baguettes sur une table » et que le narrateur regrette de n'avoir pas su apprécier, par défaut d'attention : musique difficile. Et surtout, on tiendra pour important que le *Septuor* soit une œuvre de vieillesse, où tout ce qui fait l'originalité de Vinteuil se trouve à la fois rassemblé et raréfié, comme Proust l'explique et le laisse entendre par ses images.

Une dernière coïncidence nous met sur la piste de Debussy. Il s'agit de l'odeur des roses que Swann perçoit dans les premières mesures de la *Sonate* et dont le narrateur raconte qu'il souffre si fort, en écoutant Pelléas, qu'il en attrape le rose-fever²⁶. Il est vrai que ce même narrateur respire plutôt, à un autre moment de sa vie, un parfum de géranium dans la musique de Vinteuil. Mais si l'on ajoute à cette similitude d'impression que donnent Vinteuil et Debussy l'allusion au clair de lune, l'insistance avec laquelle Proust parle de l'aspect ondoyant des sons, de l'entrecroisement végétal des phrases, il semble bien que, même aventureuse, cette identification mérite d'être étudiée. Je l'élargirais même à l'ensemble de la musique française de la fin du siècle, tant il nous paraît vrai que ce qu'il y a à la fois d'immatériel et de dynamique dans ce que Proust dit des œuvres de Vinteuil lui convient en tous points.

Ceci nous amène à un second essai de conclusion.

D'une part, nous tenons plusieurs preuves que des réminiscences wagnériennes, beethoveniennes, debussystes ou fauréennes, flottent dans le cerveau de Proust lorsqu'il évoque les compositions de Vinteuil. D'autre part, nous savons que ce sont des réminiscences et non des souvenirs appuyés sur l'analyse de

partitions qu'il aurait lues ligne à ligne. Secondement, l'examen de son texte nous fait considérer pour probable qu'il a écouté la musique comme on l'écoutait de son temps, en France, et qu'il s'est exprimé sur elle dans les termes en usage parmi les amateurs d'art qu'il fréquentait. La *Sonate* et le *Septuor* de Vinteuil pourraient donc être de la musique allemande comprise, aimée, refabriquée par un tempérament français. Or, quel est le musicien, à la fois enthousiaste de Wagner et exerçant son métier à Paris, qui répond le mieux à cette définition? Pierre Meylan le dit²⁷ et nous le répétons après lui : de toute évidence César Franck. Douceur, tendresse, fluidité, arborescence, naïveté, nostalgie, anxiété haletante, richesse ruisse-lante des sons sont autant de qualités de Vinteuil qui appartiennent à l'esthétique de Franck. On relèvera aussi que l'évocation faite à propos du *Septuor* : « D'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe », confirmée par l'allusion à la peinture de Carpaccio que nous venons de rencontrer, rend assez bien compte de sa religiosité franciscaine. De plus, Florence Hier, lisant, dans un passage de *La Prisonnière*, que « prière et espérance » forment le fond des œuvres de Vinteuil, en conclut, à juste titre, que la même remarque vaut pour les œuvres du célèbre organiste²⁸. Nous ajouterons que si Proust aime César Franck (c'est un signe de passion de la musique que d'aimer Franck, écrit-il dans *Jean Santeuil*)²⁹, il ne mentionne son nom nulle part dans *A la recherche du Temps perdu*, comme si l'imaginant en son for intérieur déjà représenté par Vinteuil il n'avait pas voulu que des remarques à son propos fissent en quelque sorte double emploi. Nous relèverons enfin une dédicace de Proust écrite en tête d'une édition originale de *Du côté de chez Swann* reproduisant le thème initial du *Quintette* de Franck accompagné du texte suivant :

A M. Édouard Hermann.

Cher ami,

Je voulais vous rappeler Ysaïe, vous, moi et le grand musicien que vous méconnaissiez mais jouez si bien, mais cet exercice de dessin passe mes forces et j'en garde tout juste assez pour vous assurer de mon amitié.

Votre Marcel Proust.

Franck évoqué en exergue de l'œuvre? Ce n'est peut-être pas par hasard*.

Mais malgré ce faisceau d'indices, il nous paraît essentiel de ne tenir pour valable que le début de notre raisonnement. Si nous avançons que l'œuvre de Franck est celle qui fait le plus penser à l'œuvre de Vinteuil, ce n'est pas que nous établissions une filiation entre le modèle Franck et la copie Vinteuil : nous constatons simplement une rencontre Franck-Proust, nous découvrons une similitude entre les éléments composants de l'œuvre de Franck et de l'œuvre de Vinteuil, laquelle, en dernière analyse, comme nous allons le voir, n'a pour père que Proust lui-même.

Nous voici arrivés à un point où, dans une certaine mesure, il nous reste pour tâche de détruire ce que nous avons dit jusqu'à présent. Aussi bien, nous y sommes incité par un texte, peut-être le plus pénétrant qu'on ait écrit sur la *Sonate* de Vinteuil : « Selon son procédé habituel, Proust emprunte à Debussy, à Wagner, à Saint-Saëns différentes phrases de leur musique, il recompose littérairement la *Sonate* et le

* Ce document nous a été obligeamment communiqué par M. Louis Hirsch.

Septuor de Vinteuil (sonate et septuor émanant de sa pure imagination, sonate plus grande peut-être qu'aucune sonate réelle, car elle permet au lecteur d'enchâsser en elle l'ensemble de ses plus chers souvenirs artistiques). Il ne fait plus ici de la critique d'art. Il n'expose plus les beautés de la *Tétralogie* wagnérienne... Il ne parle pas comme la plupart des professionnels de la couleur de cette musique, du ton chantant de cette couleur, se contentant de transposer ainsi d'un sens à l'autre les valeurs d'un art. Il recrée une œuvre dans son œuvre, la sonate, le septuor, l'église de Balbec et lui donnant un caractère abstrait et général, il pénètre et s'enfonce tellement en elle qu'elle s'anime, dure, nous fait rêver à la morale, à la philosophie qui sont justement dans l'art³⁰. » L'auteur de ces lignes, Léon-Pierre Quint, a raison. En effet, si nous passons en revue nos propres remarques sur le mystère qu'il vient de si bien éclaircir, que découvrons-nous? Tout ce qui est nécessaire pour affirmer que l'œuvre de Vinteuil est une œuvre originale de Proust.

Tout d'abord, sur les quelque cinquante pages qui concernent la musique de Vinteuil, nous avons rassemblé à peine quatre pages de strictes notations techniques. Tout le reste est occupé par des considérations psychologiques, morales, esthétiques, dont nous avons trop parlé tout au cours de notre ouvrage pour y revenir maintenant. Contentons-nous de dire que Proust a placé la musique en situation romanesque au sein de son roman, qu'il l'a transformée en événement miniature qui a sa place dans l'événement masse de l'ensemble. Il y a des moments de perception du génie de Vinteuil parallèles à des états psychologiques et à des tournants dramatiques de l'œuvre. Par exemple, la sous-tension émotionnelle de Swann et du narrateur, quand M^{me} Swann joue la *Sonate* entre les deux sommets de sur-tension de la soirée Saint-Euverte

et de la soirée Verdurin. Ceci seul, le fait que cette musique soit intégrée dans un tout, suffirait déjà presque à expliquer sa conversion en autre chose que le démarquage d'une musique célèbre, par les pressions extérieures qui se sont exercées sur elle : ce qu'on appelle les nécessités d'une œuvre.

Il y a mieux. Les maigres notations techniques de Proust se ramènent quasi toutes à un unique moment musical : l'attente, l'entrée, la dissolution ou les métamorphoses de la « petite phrase ». Négligeant l'étendue et la diversité de la musique, incapable peut-être d'approfondir tous les états d'âme qu'elle procure, d'ailleurs préoccupé surtout de remonter à l'origine de son émotion, il n'a retenu que cinq notes en lesquelles il a reconnu le même message que des clochers, des arbres, les pavés d'une cour lui avaient déjà diffusé : la présence d'un divin caché derrière les choses. De tout cela, nous avons également beaucoup parlé. Contentons-nous de dire que Proust a placé la musique en situation philosophique. La considérant comme une occasion d'introspection, il l'a transformée en un événement majeur, grain de moutarde appelé à devenir arbre immense. Cette finalité de la musique suffit cette fois totalement à justifier l'opinion qu'elle ne peut être que l'œuvre de Proust, et non la description d'une œuvre étrangère à lui : ses nécessités intérieures sont exactement celles qui président à l'élaboration générale d'*A la recherche du Temps perdu*. Ainsi le mode de composition cyclique de Vinteuil n'est pas calqué sur l'art d'un Wagner ou d'un Franck, mais est celui de Proust quand il écrit. Et ce procédé lui est venu d'une longue méditation sur les retours du passé dans le présent. Tout au plus pourrait-on dire qu'il a obtenu confirmation de ses projets de la part des musiciens précités. Chose plus étonnante encore, soit coquetterie subtile, soit divination inconsciente, les modulations de la musique, du début de la

Sonate à la fin du Septuor, la variation de ses tonalités, la succession des atmosphères, de la tendresse des premières pages à l'anxiété des dernières, de l'ambiance champêtre des unes à l'intellectualisme âcre des autres, sans oublier le tohu-bohu vulgaire du motif des cloches et surtout l'hymne à la joie final semblent suivre l'ordre des parties mêmes du *Temps perdu*. Le microcosme reflète le macrocosme.

Que s'est-il passé exactement? Pénétrant dans l'enceinte de la musique et y découvrant ce qui fait la valeur de tout art, Proust a pu considérer qu'il pouvait exprimer cette antériorité du beau en langage littéraire, comme Vinteuil l'aurait exprimé en langage musical. Ainsi que nous le disions à propos des comparaisons, il y a équivalence pour lui, eu égard au mystère qu'il faut amener au jour, entre l'écriture musicale et l'écriture romanesque, nous voulons dire même charge de bouleversements psychologiques, passionnels et moraux, mêmes promesses d'extases, même patrimoine commun à l'humanité entière de désespoirs et d'émois. A quoi lui aurait-il donc servi de déchiffrer les partitions de Vinteuil quand tout avait déjà été semé en lui dès la première audition des œuvres. C'eût été échafauder un langage imparfait (celui de son commentaire) sur un autre langage imparfait (celui de la notation musicale conventionnelle), aggraver un mensonge par un autre mensonge. Il a préféré éliminer le langage musical et se substituer au compositeur dans la traduction du message artistique. Jean Dutourd remarque dans son *Ame sensible* que Proust métamorphose la musique de Vinteuil « en une description de poète, et si colorée que l'on songe à un tableau qui se déroulerait (si incompréhensible que cela semble) à la fois dans l'espace et dans le temps³¹ ». Le déroulement dans le temps serait celui de la musique, le déroulement dans l'espace serait celui des formes et des couleurs évoquées par les mots, le tout parfaite-

ment synchrone et situé dans le temps et l'espace réunis de la perception intérieure. Un peu ce qu'un Eisenstein réalisera plus tard, mais hors de la conscience, sur un écran, dans son film *Alexandre Newsky*, où la musique de Prokofiev double exactement les suggestions plastiques de l'image. On pourrait suggérer qu'avec des moyens techniques tout nouveaux — et surtout chez Eisenstein, passionné d'arts comparés —, le cinéma achève ce que Wagner et ses disciples français avaient rêvé de réaliser : le spectacle complet.

Notons en passant que ce que nous développons ici est également valable pour l'attitude que Proust adopte à l'égard de la réalité entière, naturelle ou humaine. Il se substitue à la nature qui ne profère que de « confuses paroles » pour éclaircir son discours; il méprise tous les efforts que les hommes font pour s'expliquer et se substitue à eux pour les montrer, malgré eux, tels qu'ils sont. Il n'y a pas plus de clefs géographiques et de clefs des personnages proustiens qu'il n'y a de clef de la musique de Vinteuil. Ou, dirions-nous, elles sont en lui.

Seconde remarque. Proust s'est avisé que, telle qu'il la comprenait, par une sorte d'intuition immédiate, la musique n'était pas proprement un langage, mais ce qu'il y a peut-être de plus proche de l'ineffable artistique. Il n'avait donc pas à se préoccuper, somme toute, d'éliminer ce langage, puisqu'il n'existait pas, mais en usurpant son poste, en se plaçant dans la perspective et dans les conditions où la musique se fait, il pouvait espérer hériter quelque peu de la transparence de cet art, de sa spontanéité, rompre et briser l'édifice rationnel des mots, de la grammaire, de l'enchaînement des idées, lubrifier les mécanismes de la machine romanesque, assouplir et délayer la matière humaine de son œuvre, bref, faciliter au maximum la communication des âmes, afin qu'ayant choisi

d'être écrivain, il fût moins traître à sa vocation que les autres.

L'invention de la *Sonate* et du *Septuor* de Vinteuil marque un premier pas dans cette tentative d'égaliser le musicien, par d'autres moyens que la musique, mais en restant soumis aux conditions de création de la musique. Et s'il est vrai que la partie comprend le tout, nous sommes portés à croire qu'*A la recherche du Temps perdu* dans son ensemble est né de cette même obsession.

Quelle musique?

Avant d'aborder la description structurale de la matière romanesque proustienne, il nous paraît nécessaire de circonscrire ce que nous avons voulu faire en énumérant ce que nous n'avons pas voulu faire.

Précisons en premier lieu l'angle exact sous lequel nous considérons l'œuvre de Proust. Certes, il n'existe qu'un *A la recherche du Temps perdu* et nous savons que Proust s'est furieusement battu pour en défendre l'unité, pour en faire comprendre la savante économie. Il parle à Jean de Gaigneron de « la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties ³². ». Cependant, il n'est pas moins vrai que l'élaboration, la rédaction de cet énorme roman-fleuve sont étalées sur plusieurs années et qu'en quelque sorte plongée dans son propre temps de fabrication, l'œuvre en a subi les atteintes. Le plan primitif est net et Proust, d'une manière générale, l'a fidèlement respecté. Il a tenu à en souligner lui-même la rigueur. « Le dernier chapitre du

dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume », écrit-il à Paul Souday³³. Il y a donc stricte correspondance entre le début et la fin, le thème du temps perdu et le thème du temps retrouvé. Mais dès 1913, cette symétrie était déjà ébranlée. Proust envisageait de publier son œuvre en trois volumes et même en quatre. Des questions de présentation, le souci de faciliter la vente l'y poussaient. Et l'éditeur Grasset n'était pas étranger à la chose. De plus, la guerre a interrompu la publication de l'œuvre dans sa version primitive et Proust, la reprenant, en a bouleversé l'ordonnance, la nourrissant de l'intérieur d'une foule d'épisodes et de considérations nouvelles. Elle a la forme d'un berceau dans laquelle un enfant aurait grandi³⁴. D'un autre côté, il ne nous paraît pas niable que certaines circonstances intimes ont influé sur la croissance du texte. Nous pensons à la guerre, non prévue avant 1914, à laquelle Proust après coup et sous l'empire d'une émotion récente, réserve une large place. Nous pensons également à sa passion pour Agostinelli, dont les péripéties transparaissent dans le drame de *La Prisonnière*. L'irruption de l'anomalie sexuelle à la fin de *Du côté de Guermantes* ressemble à une inondation, comme si un barrage s'était rompu, une inhibition effacée, comme si une souffrance trop affreuse avait gauchi la pensée de l'auteur. On pourrait même parler, à propos du destin final des personnages du *Temps perdu*, d'une obsession de Proust, acharné à les faire tous tomber dans le vice, *Legrandin comme Saint-Loup*, à faire d'eux les victimes d'une fatalité que seul Charlus d'abord semblait devoir subir. Entraînement qui pourrait nous conduire à dénoncer certains signes d'hypochondrie dans l'esprit du romancier vieillissant : un schématisme qui à la fois témoignerait d'une connaissance définitive de soi, du monde, et qu'expliquerait la hâte avec laquelle les derniers volumes ont été

écrits — encore une circonstance extérieure. Mais en même temps et pour contrebalancer cette sécheresse, il faudrait noter aussi l'atmosphère satanique, le clair-obscur quasi dostoïewskien des scènes qui se passent dans la maison de rendez-vous et dont l'origine est sans doute à chercher dans une dramatisation de l'Histoire que Proust a ressentie comme tout le monde et dans une sensibilisation de son esprit par des lectures qu'il ne pouvait avoir faites au moment où il écrivait les premières pages de son œuvre.

Est-ce à dire que nous allons suivre Feuillerat dans ses analyses portant sur la manière dont Proust a composé son roman? Allons-nous conclure comme lui qu'il y a deux Proust, l'un poète, l'autre moraliste et psychologue? Un créateur et un commentateur. Qu'il pourrait avoir cessé à un certain moment de sa vie de s'en référer à la musique pour élire à sa place la discipline des sciences expérimentales?

Non, Pierre Costil a raison de souligner que Feuillerat s'est laissé abuser par une étude trop fragmentaire des épreuves d'*A la recherche du Temps perdu*³⁵. Si le roman proustien paraît au premier abord fait d'éléments hétérogènes, il importe de remarquer que toutes les ébauches qui ont précédé, *Contre Sainte-Beuve*, *Jean Santeuil* et même certaines pages des *Plaisirs et les jours*, ont ce même caractère d'hétérogénéité. Proust n'a jamais écrit que plusieurs rédactions d'une seule œuvre. Ce sont des vases de forme différente, mais l'argile, les rapports du vide et du plein, le geste du potier sont pareils. C'est-à-dire que sous l'ordonnance extérieure, sous les accidents qui l'ébranlent, sous les remaniements, il y a quelque chose d'essentiel qui préside à tous ces travaux, qui les inspire et les dirige. Seuls ce principe évolutif, cette irréductibilité proustienne nous ont intéressé. Et c'est pourquoi nous avons préféré, à l'analyse de l'élaboration historique d'*A la recherche du Temps perdu*

qui nous aurait écarté de notre sujet, une analyse globale des caractères fondamentaux de l'œuvre : sa texture organique et fonctionnelle.

En second lieu, nous n'avons pas tenté non plus d'établir une chronologie des goûts musicaux de Proust. Pour la raison que nous possédons trop peu de documents d'où nous aurions pu tirer un historique de son évolution de mélomane. Pour la seconde raison que, *selon toute probabilité*, Proust ne désirait retrouver, chez les compositeurs qui jalonnent l'histoire, que ce que son esprit réclamait, donc ce qui leur était commun, ou ce qu'il s'imaginait leur être commun. De plus, on relèvera que, s'il a inventé la *Sonate* et le *Septuor* de Vinteuil à partir de nombreuses musiques, il devient contradictoire qu'il se soit soumis, dans l'ensemble du *Temps perdu*, à l'influence d'un unique musicien ou d'une unique forme musicale. Musique veut évidemment dire pour lui émotion générale que n'importe quels sons procurent, à savoir celle dont nous nous sommes efforcé de cerner les contours dans notre troisième partie. C'est à elle que nous nous référons pour tout ce qui va suivre.

En troisième lieu, nous n'avons jamais nourri le projet de mettre en évidence des concordances absolues entre le roman proustien et la musique. Parce que, d'une part, ainsi que l'écrit Gisèle Brelet « il est dangereux de transposer les catégories d'un art dans un autre ³⁶ ». Les spéculations les plus subtiles seront toujours impuissantes à unifier ce que nous ressentons et exprimons soit dans l'espace soit dans le temps. Or, la musique est un art purement temporel, tandis que le roman — et toutes les révolutions culturelles n'y changeront rien — est plus un art spatial par le rôle conceptuel du langage que temporel par la durée dramatique ou la sonorité des mots. Il n'y aura jamais, par la musique, métamorphose du langage en musique; tout au plus peut-on

parler de fécondation, d'éveil de ses propres virtualités par l'esthétique des sons. Parce que, d'autre part, nous avons trop insisté sur l'amateurisme musical de Proust pour lui supposer maintenant des qualités de spécialiste en vue de poursuivre une démonstration abstraite. Il a moins imité des procédés d'expression dont il ignorait à peu près tout qu'il ne les a redécouverts dans des conditions à la fois différentes (littéraires) et parallèles (la matière de son œuvre étant le temps). Deux exemples vont le prouver en éclairant d'avance notre méthode.

Plusieurs commentateurs de Proust se sont demandé, en s'appuyant sur l'opposition contenue dans les deux titres *A la recherche du Temps perdu* et le *Temps retrouvé*, si l'on pouvait ramener son œuvre à la forme sonate-hithématique, dont le schéma aurait été fourni à l'écrivain par Beethoven. Georges de Lauris a avancé que « le plan de son œuvre lui apparaissait, je crois, comme celui d'une symphonie³⁷ ». Pierre Abraham pourrait confirmer cette opinion. Il voit dans les deux volumes de *Du côté de chez Swann* une préface à l'ensemble et, au sein de ces deux volumes mêmes, une autre préface constituée par les huit premières pages. « L'auteur annonce ici, écrit-il, la tonalité générale de l'œuvre. Non pas un programme à proprement parler, mais plutôt une introduction comme cette ligne lente, ponctuée de silences, qui précède les plus alertes symphonies³⁸. » Quant à Benoist-Méchin, il écrit à propos du *Septuor* : « Au bout de quelques instants ce thème se défait, se transforme et devient le mystérieux appel du début. Une autre phrase d'un caractère douloureux vient s'opposer à lui. Les deux motifs luttent ensemble, dans un corps-à-corps où parfois l'un disparaît entièrement et où ensuite on n'aperçoit qu'un morceau de l'autre³⁹. » Il suffirait d'agrandir ce schéma réduit du *Septuor*, antinomie fondamentale sous des essais

d'accommodation, pour avoir le schéma général du *Temps perdu* : mort et transfiguration de la vie. L'idée est ingénieuse. Elle est bien dans l'ordre de l'esthétique romantique, qui va du multiple à l'unité, du déchirement à l'apaisement; et Proust ne connaît que celle-là.

Mais ici s'arrête notre approbation. Rien dans le *Temps perdu* ne ressemble à la division en mouvements de la symphonie. Rien ne rappelle non plus l'exposition, le développement et la réexposition d'un premier mouvement de sonate. L'introduction à laquelle Pierre Abraham fait allusion n'est en aucune manière caractéristique de l'architecture d'une symphonie. Si bien que la préface de *Swann* évoquerait plutôt le modèle d'une ouverture d'opéra. Allons plus loin. L'esthétique de la musique classique est fondée sur la distinction des motifs. « Dans l'exposition de la Sonate, écrit Gisèle Brelet, au thème masculin se joint et s'oppose le thème féminin, chacun enfoncé dans son individualité et se reliant à l'autre par une transition qui, loin d'être pur passage, ...est elle-même formée de groupes distincts⁴⁰. » Or, chez Proust, les thèmes du temps perdu et du temps retrouvé ne sont pas successifs et séparés. Il y a du retrouvé intimement inséré dans le perdu (l'épisode de la madeleine au début) et du perdu sans cesse associé au retrouvé (la mort d'Albertine et du souvenir d'Albertine à la fin), et ceci, comme nous le verrons, à tous les niveaux du texte, jusque dans la composition de chaque phrase. Les deux éléments sont combinés et dégagent l'énergie même de l'œuvre, comme on pourrait le dire de deux matières chimiques appelées à s'unir dans un composé. *Temps perdu* et *Temps retrouvé* sont l'équivalent des tensions et détentes qui constituent le tissu de toute musique : l'émission et la mort du son. On pourrait tout au plus suggérer que si Proust a aimé des sonates et des symphonies, c'est qu'il les aura appréciées en dehors de toute forme, dans l'insécurité. Il aura entendu

au passage des rappels, tissé entre eux des correspondances; il aura peut-être cru à une certaine similitude sous-jacente des mouvements. Nous pensons par exemple à la *Sonate*, opus 31, n° 3, de Beethoven, où le motif initial sert de cellule primaire à tous les thèmes suivants. C'est cela, cette marche aventureuse et ces confirmations perçues dans le doute et l'hésitation de son esprit, que Proust aura goûté dans les derniers quatuors de Beethoven; cela qui l'aura rendu réceptif aux sonates plus modernes de Fauré ou de Franck, sans qu'il ait eu d'ailleurs la moindre idée de ce qu'il y a de strict dans la composition cyclique. Seconde objection. La forme du roman proustien est aux antipodes du mode de création d'où sont sortis la sonate et la symphonie. Haydn, Mozart, Beethoven, s'ils obéissent à certaines règles dont ils ne mettent pas en doute la légitimité, ne perdent rien, dans cette soumission de leur génie inventif. Chez eux, discipline et liberté ne font qu'un et engendrent des œuvres où la diversité est inséparable de l'unité de genre et de style. C'est au théâtre tragique français qu'ils font penser, simultanément codifié et en croissance constante, à Racine, à Corneille, comme Schlumberger l'a bien vu. Proust au contraire, révolutionnaire par réaction, qui s'oppose à une tradition romanesque à bout de course, qui innove contre elle, fait beaucoup plus songer à l'avant-gardisme destructeur et provocateur de Wagner.

Venons-en à son cas. Plus nombreux encore sont les commentateurs, d'Armand Pierhal à Cattai, qui ont évoqué l'archétype wagnérien. Et, semble-t-il, ils n'ont pas tort. Nous l'avons vu, il n'est pas douteux que Proust s'est senti admirablement à l'aise dans l'univers de *L'Enchantement du vendredi saint*, des *Murmures de la forêt* ou de *Tristan*. Il y trouvait tout ce qu'il souhaitait, l'arrière-fond d'une action dramatique, le réalisme pictural et l'atmosphère de

songe, de mysticisme sensuel où il se laissait rouler, le sentiment d'être violé par une âme sœur : unité seconde obtenue au travers de la diversité. Nul doute qu'il n'ait décelé aussi, dans cet immense exercice de fusions harmoniques et rythmiques les caractéristiques de l'ouvrage qu'il pensait écrire lui-même. « L'originalité d'une œuvre dramatique consiste en ce qu'elle se présente comme un tout dont les parties s'enchaînent et non comme un assemblage hétéroclite d'éléments divers ⁴¹. » On croirait entendre Proust. C'est Wagner qui parle.

Mais Wagner n'est pas que cela. Inventeur d'une nouvelle manière de composer et de l'académisme qui en découle, il est le père du *leitmotiv*. Et voici la question qui se pose : Proust l'a-t-il suivi sur ce terrain technique ? Son roman est-il vraiment composé selon les règles de la théorie wagnérienne ? Est-il exact, pour reprendre les mots d'Abraham, que les quelques lignes du début de Swann dont nous nous sommes déjà occupés « rassemblent les *leitmotive* de l'œuvre entière à la façon des tables thématiques insérées en tête des *Nibelungen* ⁴² » ?

A première vue, oui. On sait que le *leitmotiv*, employé pour la première fois dans *Le Vaisseau fantôme* et dont l'usage se généralise dans la *Tétralogie*, *Tristan*, *Parsifal*, est une mélodie courte, caractéristique, rattachée dans l'opéra à un personnage, un objet, une émotion, une notion abstraite. Par exemple, dans *Tristan et Isolde*, il y a le *leitmotiv* du « malheur de Tristan », celui du « désir », du « hreuvage d'amour », de la « solitude » qui reparaissent chaque fois que ce qu'ils représentent doit être annoncé ou exprimé. On reconnaît là l'emploi de la « petite phrase » dans l'histoire des amours de Swann et d'Odette. Secondement, ces motifs sortent les uns des autres, s'engendrent mutuellement. Ainsi la fin du motif « le malheur de Tristan » constitue les deux notes du « désir » qui

forment le début du *leitmotiv* ascendant et tout à coup reposé de *Tristan*, comme une longue aspiration suivie d'une brusque expiration, ou comme une vague qui monte, se brise et se défait. De même la *Sonate* de Vinteuil donne naissance au *Septuor* et la souffrance du narrateur répète, amplifiée, la souffrance de Swann. Troisièmement, ces motifs se modifient au cours du drame, changent de caractère en fonction du contexte. Le motif de la mer, calme dans la première scène de l'acte I, s'exaspère au moment de la colère d'Isolde, se métamorphose en accents de gaieté au moment de l'arrivée au port. Pareillement, la « petite phrase » de la *Sonate* de Vinteuil peut être, suivant les circonstances, le rappel du bonheur, l'aiguillon de la jalousie, le début de la résignation.

Il y a donc, en apparence, similitude entre la manière de construire de Wagner et celle de Proust. Mais peut-on parler pour autant d'imitation du musicien par le romancier? Nous ne le pensons pas. Nous dirions plutôt qu'il y a d'une part influence superficielle et coïncidence profonde, d'autre part usage tout différent du *leitmotiv*.

On notera en premier lieu que Proust n'a pas pris connaissance de la musique de Wagner par la partition. C'est en auditeur qu'il parle lorsqu'il dit à Lucien Daudet : « Ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas s'ils sont des *leitmotive* quand on les a entendus isolément au concert dans une ouverture ⁴³. » En auditeur oublieux et quelque peu inattentif qui a moins pénétré la science du compositeur qu'il n'a retenu une impression globale. D'où l'on peut conclure, d'abord que Proust, s'il a imité Wagner, ne l'a pas fait par prise directe sur lui, mais par relai à travers les souvenirs qu'il avait de lui. D'où il découle que son emploi du *leitmotiv* est beaucoup plus libre que dans l'opéra wagnérien, beaucoup plus commandé par une sorte de flair que par un plan précis.

Second effet de la connaissance de Wagner par l'audition : il est possible que Proust, peu préparé à percevoir les subtilités de la composition thématique, n'en ait retenu que les aspects les plus grossiers, la répétition lassante des mêmes notes, jusqu'à en être importuné. Nous savons qu'il n'a que méfiance pour l'habileté industrielle du maître. Vu sous cet angle, l'opéra wagnérien est aux antipodes de l'esthétique proustienne et l'équivalent littéraire qu'on peut en donner n'est pas du tout celui que Proust a choisi. Wagner paraît obsédé par l'invariance, la réitération sacramentelle; il a l'air de recréer dans le barbare un certain ritualisme classique. Les notes héroïques de cor qui annoncent l'approche de Siegfried ou soulignent l'allusion à sa personne évoquent le primitivisme du mythe, l'épithète homérique, et le représentant moderne de ce type de littérature n'est personne d'autre que Leconte de Lisle. Or, Proust parodie justement ce genre de langage à travers la conversation imagée, poétique, pédante et pétrie de culture de son ami Bloch. Tout se passe comme si de cette façon et ainsi qu'il l'a fait à propos du triple adjectif dont Mme de Cambremer se gargarise, il s'était moqué d'une de ses propres tendances, née d'une mauvaise interprétation d'un illustre exemple. Ce qui implique naturellement que, débarrassé de l'attrait de cette imitation, il usera du *leitmotiv* avec prudence, en affinant ses caractères, en assouplissant son emploi. Nous voici revenus à notre première remarque. Soit par obéissance à une connaissance hâtive de l'art wagnérien, soit par réaction contre ce que cette connaissance lui révélait de lourdement primaire, Proust s'est éloigné de son modèle, en a falsifié les conseils : son *leitmotiv* est moins rigide, plus fluide et insaisissable, plus esclave du flux du temps et des aléas de la mémoire que celui de Wagner.

Ceci cependant n'empêche pas que Wagner et Proust

se sont trouvés, techniquement parlant, placés devant les mêmes problèmes. D'une part, Wagner, par une suite d'innovations hardies, a mené la musique au seuil d'un état de désagrégation grave. Plus de mélodies, plus d'airs classiques, plus d'armature traditionnelle. Les harmonies sont fuyantes, le chromatisme est roi. Tout se fond dans une pâte orchestrale complexe, ductile, violemment sensuelle. Il fallait quelque chose pour faciliter la lecture auditive de l'œuvre, pour lui redonner une ossature solide, pour restituer à toute cette chair musicale (Jacques Rivière a relevé le côté « plafond bas » de *Tristan*) une transparence symbolique et métaphysique. Cela, c'est le leitmotiv qui l'apporte, comme un contre-poison obligatoire à la liquéfaction prochaine de la musique.

D'autre part, Proust, avec un même souci d'innovation, a bouleversé l'ordonnance du roman. Plus d'intrigue nouée comparable à la mélodie, plus de péripéties qui scanderaient les différentes phases d'une action; plus de morceaux de bravoure. Plus de héros fidèles à eux-mêmes ou à un idéal, plus même de code qui puisse servir à les juger. L'inattendu dans l'événement, l'instabilité psychologique, l'indifférence éthique noient tout dans une sorte d'indéterminisme. Cette mouvance généralisée, ce goût excessif de la modulation exigeaient l'effet inverse d'un thématisme qui rétablisse une hiérarchie des faits, de leur résonance, reclasse les personnages selon un ordre de préférence, fixe poétiquement les normes d'une morale de la qualité. De cela, le leitmotiv proustien se porte garant.

Mais examinons ce qui se passe lorsque Wagner et Proust utilisent ce moyen d'expression. Wagner entoure son personnage d'une auréole mélodique, d'une vibration sonore. Nous sommes dans l'allusif, dans l'abstrait. De plus, cette allusion, lorsqu'elle reparaît, ne se réfère à rien d'autre qu'à elle-même. C'est une forme qui répète une forme sans contenu. Enfin, ces jeux

se déroulent dans une durée fluide qu'on ne peut remonter, qui est commandée par un écoulement irrémédiable et jamais inversé. Wagner n'aura aucun scrupule à répéter inlassablement, puisque cette répétition est condamnée à l'oubli ou à une renaissance dans d'autres conditions. Dans la mesure même où le *leitmotiv* n'est qu'à demi efficace, il sera amené à l'affirmer avec plus de force. Il luttera contre le temps, à l'aide de ses lourds rappels, avec d'autant plus d'insistance qu'au fond il se sait impuissant à freiner le glissement de son œuvre vers la mort.

Proust au contraire, lorsqu'il use du rappel, évoque moins une atmosphère, une qualité harmonique ou rythmique, qu'il ne nous remet en mémoire un décor, un événement, un objet. Qu'il l'ait voulu ou non, les mots qu'il écrit ont un sens et, chaque fois qu'ils reviennent, ce sens les accompagne, suggérant le tissu logique du langage et du monde réel, non créé de toutes pièces, que ce langage a pour mission de nous restituer. La grammaire et la valeur conceptuelle des vocables ont la vie plus dure que les lois ou les habitudes musicales. Nous voulons bien accepter que le discours aussi se déroule dans le temps, donc que le mot peut s'oublier et surprendre lorsqu'il réapparaît. Mais ce qu'il désigne et la manière dont il le désigne continue d'exister hors de lui. Et il faut tenir compte encore de son caractère d'objet imprimé. On ne peut pas se souvenir d'un passage de musique tant que le morceau de musique n'est pas terminé sans cesser d'écouter et sans perdre le fil de l'œuvre. On peut fort bien, comme lecteur, interrompre sa lecture pour se remémorer et même pour remonter le temps romanesque en feuilletant le livre en arrière. Il y a quelque chose de trop existant dans le *leitmotiv* littéraire qui a dû gêner Proust. C'est pourquoi il s'est vu contraint de lui donner une tout autre forme que Wagner, plus fantaisiste, plus insinuante, dans la mesure même

où, de nature, il était plus ferme, plus présent, moins mystérieusement persuasif que le leitmotiv musical. Là où Wagner pouvait émouvoir sans user de moyens compliqués, Proust devait cacher son jeu. L'un avait à lutter contre le « trop peu humain », l'autre contre le « trop humain ».

Certes, on peut expliquer cette divergence par l'opposition de leurs deux tempéraments, l'un Allemand, porté au rêve, au vague et qui réagit par le systématisme, l'énergie brutale, quasi militaire; l'autre Français, psychologue géomètre inexorablement lucide qui se serait donné à lui-même l'antidote de l'hésitation, de l'ambiguïté, de la tendresse, de l'impulsion irraisonnée. Double réaction d'un extraverti et d'un introverti devant le néant des choses. Mais il est beaucoup plus juste d'attribuer de telles différences, tout simplement à une dissemblance essentielle des structures musicales et des structures littéraires. Comme l'écrit Léopold Silberstein, cité par Gisèle Brelet : « Le leitmotiv musical qui apparaît pour la première fois se présente habituellement en plein relief; le leitmotiv littéraire, par raison de tension, débute sans bruit et ne renforce qu'à la suite de l'évolution ⁴⁴. » Il n'y a rien à ajouter à cela.

S'il est impossible d'établir donc le moindre rapport d'identité entre forme musicale et forme romanesque, comment pouvons-nous songer à mettre en évidence la musicalité du *Temps perdu*? Une seule issue s'offre à nous. Comparer la musique qui fondamentalement est « l'art du changement mesurable ⁴⁵ » avec le roman proustien qui a voulu être l'image du « temps capté dans sa mobilité ⁴⁶ ».

La disposition du temps.

Lorsque le narrateur, dans *Le Temps retrouvé*, s'interroge sur l'œuvre à entreprendre, il ne la considère jamais comme une « tranche de vie » dont le déroulement aurait pu lui fournir l'armature du roman. Bien qu'il cite les *Mémoires d'outre-tombe*, *Les Mille et Une Nuits*, les *Mémoires de Saint-Simon*, il n'établit entre ces livres et le sien aucune similitude de forme. C'est également en vain qu'on cherchera la moindre comparaison avec les beaux-arts. Ce qu'il y a de successif dans la vie, de discursif dans la littérature, de plat dans la peinture le rebutent. Deux dimensions, ce n'est pas suffisant pour ce qu'il rêve. Car ce qu'il rêve de faire, c'est construire son ouvrage « comme une église ⁴⁷ ». Plusieurs fois, dans le contexte de cette déclaration, le mot « cathédrale » apparaît. Dans la lettre à Jean de Gaigneron que nous avons citée, il parle d'avoir pensé « donner à chaque partie de son livre le titre : Porche, Vitraux de l'Abside, etc. ⁴⁸ ». D'où l'idée connue de l'édification en rosace d'*A la recherche du Temps perdu*, cette rosace désignant à la fois le plan de l'édifice et sa réduction en vitrail ⁴⁹.

Ce qui nous intéresse surtout dans cette allusion à l'art architectural, c'est l'idée sous-jacente de troisième dimension. Pour que le monument puisse s'élever, il faut que préalablement un certain espace soit enlevé à l'espace commun du réel, arraché à sa destination première de contenant des choses, délimité et parcouru par l'imagination du constructeur-poète. Puis les colonnes et les voûtes se dressent, selon un plan précis, mais aussi au gré des fantaisies, des illuminations de l'artiste, des difficultés et des catastrophes qui peuvent l'assaillir. L'église n'est jamais ce qu'elle

était en projet. Ses parties s'harmonisent sans se répéter exactement. L'espace utilisé se diversifie en fonction du temps de construction. Enfin l'œuvre achevée, il est possible de déambuler à l'intérieur, non selon un tracé rectiligne, mais au hasard, en avant, en arrière, transversalement, en coupant et recoupant toutes les perspectives. Et à chaque pas, l'édifice change, les masses se déplacent, les vides se creusent ou se comblent, tout s'associe et se dissocie, s'appelle et se repousse de mille manières toujours renouvelées : une danse de la pierre, que Proust a bien observée devant les clochers de Martinville, s'ébauche sous les yeux du visiteur. L'architecte a substitué au paysage naturel son univers personnel. Il possède un milieu organisé par lui, il en a, et il en offre aux autres, la jouissance éternelle.

Cette conquête et cette organisation d'un espace par le bâtisseur sont analogues à la conquête et à l'organisation du temps par le musicien. La musique en un sens se rapproche de l'architecture, fait remarquer Gisèle Brelet, « car l'architecture ne signifie point les objets du monde représenté de même que la musique ne signifie point les événements particuliers de la vie intérieure ⁵⁰ ». De même, chez Proust, l'expression romanesque est indépendante de la représentation objective de l'univers extérieur aussi bien qu'intérieur.

Nous distinguerons d'abord la rupture d'avec le temps normal, le néant qui, comme nous l'avons vu, précède l'éclosion de la réminiscence, le « crépuscule artificiel ⁵¹ » dont Proust couvre sa pensée avant de la faire surgir, le sommeil d'où l'on ressuscite chaque matin. Puis vient le geste de main-mise, ce dernier chapitre qu'on écrit immédiatement après le premier comme pour borner le champ, l'entourer d'une barrière : l'appropriation. Ensuite, apparaît le travail d'édification, avec enthousiasmes, révélations, repentirs, contre-

ordres, améliorations, restaurations, « regroupements de forces », sous l'incessante menace de la maladie, de la mort, de l'interruption irrémédiable. « Il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevés ^{52!} » Enfin pourtant, et même en cours de route, il y a la promenade du propriétaire, avec ou sans ses hôtes; la sensation enivrante de disposer d'un lieu, de pouvoir s'y déplacer à sa guise, de le voir tourner autour de soi comme un immense kaléidoscope. Le romancier a créé son livre « comme un monde » dont la cohérence est déterminée par une ressemblance de son passé avec son avenir et de son avenir avec son passé. Le caractère musical de cette double extrapolation de l'œuvre en avant d'elle-même et en arrière d'elle-même est frappante. « Pour l'audition musicale, déclare Gisèle Brelet, l'avenir est donc premier, et il semble que d'emblée et dès la naissance de l'œuvre, l'auditeur se situe au terme de la phrase commencée, au terme du développement amorcé, au terme de l'œuvre même, qui ne peut vivre qu'en venant combler cette immense attente que suscitèrent les premiers sons ^{53.} » Et ailleurs : « L'auditeur, bien qu'il ne prévoie pas à la première audition ce que l'œuvre sera, imagine pourtant son avenir sur le modèle de son passé ^{54.} » Pierre Costil ne fait que répéter ces constatations lorsqu'il écrit : « Cette convergence n'est manifeste qu'à la fin, comme si l'artiste, écoutant d'abord son propre chant et suivant son instinct, prenait davantage conscience de cette musique latente en avançant dans son œuvre, et conférait à celle-ci une sorte de composition rétrospective ^{55.} »

Examinons ce phénomène de plus près.

Pierre Abraham l'avait remarqué : *Du côté de chez Swann* est l'ouverture d'*A la recherche du Temps perdu*.

Cattai l'a récemment répété avec plus de précision : « *Du côté de chez Swann* représente tout ensemble l'ouverture musicale de l'œuvre et son narthex; dans le temps, c'est une sorte de préfiguration, d'Ancien Testament, puisque les rapports de Marcel et d'Albertine seront la répétition, le recommencement des amours et de la jalousie que connurent Charles Swann et Odette de Crécy ⁵⁶. »

Abandonnons le terme d'ouverture qui prête à confusion et ne parlons que d'exposition des thèmes. En quoi consiste-t-elle? C'est un premier emploi, une première qualification du temps, une détermination, une décision gratuite qui ne prendront leur sens que dans l'avenir. Un postulat, un ensemble de prémisses d'où certaines conclusions jailliront. Le musicien en écrivant les premières portées de son œuvre la dote d'un passé qui lui servira de table de références et de table à résonances. Il fonde d'avance la légitimité de ce qui suivra. Il met le résolu dans son jeu et lui donne un sens positif. De même Proust, en écrivant la première partie de son ouvrage lui fournit une matière : la liaison de Swann avec Odette, le bonheur, les affres de la jalousie; il esquisse un cadre : le milieu des Verdurin; il dessine un plan. Détail à noter, cet *Amour de Swann* garde la forme du roman classique à la troisième personne. C'est-à-dire que tout se passe comme si Proust avait glissé entre le réel et l'inventé une antériorité, préparé au présent qu'il déteste et dont l'étroitesse le blesse une dimension en retrait. Il s'oblige également à défendre et à renforcer ce qui n'avait pas de raison d'être (combien de fois le narrateur s'est-il dit : « A quoi bon! ») en lui donnant une suite. Il prend une garantie sur le futur.

Garantie, ajouterons-nous tout de suite, dont il s'assure sur-le-champ en écrivant, comme nous l'avons déjà relevé, le dernier chapitre du *Temps retrouvé*, juste après le premier chapitre de *Swann*. A l'exemple

du musicien qui compose souvent les morceaux de son œuvre en parties séparées avant de procéder au montage, et de l'auditeur qui sait que le morceau qu'il écoute reviendra toujours, dans sa conclusion, à ses origines thématiques et harmoniques, il anticipe avec certitude sur les événements, escompte l'avenir sans risque. Il construit, selon le mot de Valéry « avec les débris du futur ». Il met d'avance toute son œuvre au futur passé ⁵⁷.

Ainsi rapprochés, ces deux passages d'*A la recherche du Temps perdu* réagissent l'un sur l'autre. La fin répond au commencement et le commencement à la fin. Mieux encore la fin tire sa grandeur à venir de la minceur du début et le début se trouve fondé en porte à faux sur le pronostic indiscutable d'une fin. De même la réminiscence fabriquée par le passé est une promesse de résurrection : elle n'aurait aucune valeur si Proust ne savait pas qu'en faire plus tard. L'écrivain entre ces deux bornes peut aussi bien voler au secours de la dégradation des choses par l'espoir de l'éternité que se convaincre de l'infaillibilité de cet espoir par le retour en arrière. Il peut aussi bien, à coup sûr, user de la récurrence que de la prophétie. Chaque phrase qu'il écrira sera à la fois une prémonition et un rappel, un embryon d'avenir et un résidu de passé; ou, sur le plan plus restreint de l'œuvre, le « morceau idéal », commun à tous ses livres, que le narrateur découvre en lisant *Bergotte* ⁵⁸. Le mot à Lucien Daudet prend ici un sens beaucoup plus large : « Ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des *leitmotive* quand on les a entendus isolément au concert dans une ouverture. » L'inachevé considéré comme une anticipation et l'achèvement considéré comme une régression sont inséparables l'un de l'autre dans la manière d'écrire de Proust. « Nous ne profitons guère de notre vie, nous laissons inachevées dans les crépuscules d'été ou les nuits précoces d'hiver les heures où

il nous avait semblé qu'eût pu pourtant être enfermé un peu de paix ou de plaisir. Mais ces heures ne sont pas absolument perdues. Quand chantent à leur tour de nouveaux moments de plaisir qui passeraient de même aussi grêles et linéaires, elles viennent leur apporter le souhassement, la consistance d'une riche orchestration ⁵⁹. »

Ce qu'on a moins relevé, c'est que cet emploi de l'exposition du thème se retrouve à d'autres moments du roman, ainsi que dans certains opéras où chaque acte est précédé d'une page d'orchestre au lever du rideau. Nous en donnerons pour exemple la première partie de *Sodome et Gomorrhe*. Dans les dernières pages de *Du côté de Guermantes*, Swann vient d'annoncer sa mort. C'est tout un pan de la jeunesse du narrateur qui s'écroule et comme nous ne verrons pas mourir Swann, cela sonne comme une fin. De plus, les yeux de Marcel viennent de se dessiller et, sous son vernis historique, l'égoïsme mondain lui est soudain apparu. C'est aussi la fin d'un voyage parmi les splendeurs poétiques de la vieille France. Et voici qu'acide et vulgaire — annoncée par une brève description des lieux dans « l'acte » précédent, mais remise à plus tard, — se déroule la scène entre Charlus et Jupien. Œillades, échanges de propos peu relevés, puis l'orchestre entier entre en scène et déroule une vaste lamentation sur les homosexuels, associés au peuple juif, sur leur exil à l'intérieur de la société, sur le mystère de leurs contacts secrets et honteux. Ce qui nous rappelle aussitôt, par l'assemblage de la brutalité et de la pitié, la bizarre pierre d'attente de la scène de Montjouvain, entre la fille de Vinteuil et sa vicieuse amie, cette problématique des rapports familiaux dont toute l'histoire de la liaison avec Albertine est empreinte, Vinteuil outragé faisant pendant à la mère du narrateur elle aussi outragée. Ici aussi Proust, dans le cadre austère et le ton prémonitoire d'une ouverture,

a rassemblé de partout des bribes de souvenirs et de pressentiments pour faire de ce passage un préambule tortuosement alimenté par une double perspective inversée du temps, le passé sautant dans l'avenir et l'avenir reculant dans le passé. Le plus drôle est que ce texte contient, comme une indication de construction, l'une des meilleures remarques de Pronst sur les jeux allusifs de la musique de Beethoven : « ... 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 ⁶⁰ ». »

Cette double exposition de l'œuvre ou d'une de ses parties nous amène à constater l'emploi fréquent chez Pronst de la réaffirmation. La plupart des grands épisodes de son roman vont par deux. Avant Albertine Odette, mais aussi avant Albertine Gilberte. Deux époques du milieu Verdurin. Deux compositions de Vinteuil, une sonate, un septuor. Deux séjours à Balbec. Ou bien, plus subtilement, la rencontre de M^{me} de Villeparisis et de M. de Norpois à Venise annonçant, par leur dérépitude précoce, l'immense dérépitude générale de la dernière soirée Guermantes ⁶¹. Dans chacun de ces cas, la reprise du thème est augmentée dans sa richesse par le fait que nous le connaissons. Le passé vient à la rescousse du présent. Mais aussi cette reprise donne a posteriori de la force au thème, nous en restitue un souvenir frais et décauté. Le présent rend au passé une partie de son aide. « Nous vivons parfois en la durée musicale des portions de devenir... qui nous apparaissent opaques et privées de sens sur le moment, or voici que plus tard une clarté s'y répand : nous comprenons alors que nous revivons selon sa vérité le temps écoulé ⁶². »

Pour compléter notre tableau, il importe de relever maintenant des effets de répétition qui cette fois ne sont plus de pure forme, mais qui appartiennent à

la matière même de l'œuvre; moins voulus que subis et suggérés par la réalité. Nous entendons parler de « l'éternel retour » où le temps sidéral fait vivre les hommes : la succession des saisons, le brouillard du jour de l'an, du soir où Saint-Loup marche sur la banquette du restaurant; les aubépines du chemin creux de Tansonville, le poirier en fleurs de la première rencontre avec Rachel. Pérennité de la nature. Le calendrier social des personnages s'en trouve lui-même altéré : ce sont les réunions musicales, tantôt hivernales, à Paris, tantôt estivales, aux environs de la capitale ou de Balbec, grâce à la fréquence desquelles les aristocrates se rassurent sur leur immortalité de caste et tentent par le cérémonial, le respect de l'étiquette et des habitudes, le respect porté à la culture et à l'art, d'appréhender le futur. C'est là, sous la frivolité, comme une règle rigide de couvent. La durée intime du narrateur en est profondément affectée : espoir sans cesse renaissant du voyage; illusions tenaces du snob; lancinements du désir amoureux, coups d'avertissement fidèles de la réminiscence. Enfin, cette persévérance n'habite pas seulement les campagnes, l'humanité, n'est pas seulement une pulsation biologique, sentimentale, psychologique du narrateur, mais se trouve dissimulée en chacun des lieux où nous vivons : souvenir de Combray, souvenir de Balbec; survivance spirituelle des objets familiers que nous avons manipulés sans y prendre garde, surtout les livres : *François le Champi*, *Les Mille et Une Nuits*. On pourrait multiplier les exemples de ces leitmotive où la répétition normale et naturelle d'un événement est indissociable d'une certaine conscience du fait et de son exploitation délibérée. Contentons-nous d'en suivre deux à travers l'œuvre : le cognac, la lanterne magique.

L'incident du cognac apparaît dès les premières pages de *Du côté de chez Swann*. La grand-mère du

narrateur se promène dans le jardin. Elle est rappelée par la grand-tante qui lui crie : « Bathilde! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac! » Sachant que l'alcool fait du mal au grand-père, la grand-mère rentre, supplie en vain, repart « triste, découragée, souriante pourtant ⁶³ ». Il y a eu supplice infligé à quelqu'un, impuissance de ce quelqu'un à résister au mal, indulgence coupable.

La même scène se répète au moment du premier départ du narrateur pour Balbec. Le médecin lui a conseillé de prendre un peu de cognac pour éviter les crises de suffocation. En présence de sa grand-mère qui réproouve l'usage de ce remède, mais qui s'incline devant l'avis de la Faculté, le narrateur, dopé par l'alcool, a l'attitude inquiétante, outrageante, d'un homme en proie à un début d'ivresse ⁶⁴. Ici encore le mal l'emporte, la vertu désarmée souffre. L'épisode a plus de poids qu'au moment de la première allusion. Il concerne le protagoniste le plus important du roman, sa maladie et sa propension au vice, une seule et même impuissance à vouloir; il annonce le martyre et la mort d'une vieille femme, un lent assassinat dont l'œuvre d'art sera le rachat. Nous sommes en face d'un motif d'abord vague tout à coup précisé, amplifié, chargé d'un sens si grave qu'il nous apparaît soudain comme un des piliers de la construction. L'accidentel est devenu essentiel.

Troisièmement et, semble-t-il, de nouveau fortuitement, le thème du cognac revient dans *Du côté de Guermantes*. Le narrateur, Saint-Loup et sa maîtresse Rachel sont au théâtre. Une actrice débutante est chahutée et le rideau tombe sur elle avant qu'elle ait terminé son numéro. « Je m'efforçai, écrit Proust, de ne pas plus penser à cet incident qu'à la souffrance de ma grand-mère quand mon grand-oncle, pour la taquiner, faisait prendre du cognac à mon grand-père ⁶⁵. » Écho de la scène du train, si l'on veut. Mais

on notera aussi que par le changement de décor, d'acteurs, le caractère banal de ce petit drame, la fuite devant la douleur d'autrui, la soumission aux méchants, la reddition de soi au mal prennent le caractère d'une terrible et inviolable loi sociale qui commande le comportement de l'ensemble des personnages d'*A la recherche du Temps perdu*. On remarquera en outre que le léger essai de généralisation du premier épisode (« ...un sourire où contrairement à ce qu'on voit chez beaucoup d'humains... ») annonce le ton de constatation morale du troisième épisode, tandis que ce dernier tient sa charge émotive du rappel précis d'un souvenir d'enfance. Le thème doit l'impression de permanence qu'il nous procure à sa forme successivement hypothétique et confirmée, subjective et objective.

Cette confirmation se trouve à son tour avoir servi d'annonce à la grande scène du bannissement honteux de Charlus par le clan Verdurin : « Lâche comme je l'étais déjà dans mon enfance à Combray quand je m'enfuyais pour ne pas voir offrir du cognac à mon grand-père et les vains efforts de ma grand-mère, le suppliant de ne pas le boire, je n'avais plus qu'une pensée, partir de chez les Verdurin avant que l'exécution de Charlus ait eu lieu ⁶⁶. »

Quant au thème de la lanterne magique, il est également exposé dans les premières pages de *Swann*. Pour consoler le narrateur d'avoir à monter dormir chaque soir dans sa chambre, loin de sa mère et de sa grand-mère, on lui passe des projections lumineuses qui représentent Golo et Geneviève de Brabant. L'enfant est transporté dans un monde surnaturel qui le dépayse et simultanément le séduit ⁶⁷. Monde que nous retrouvons par deux fois évoqué dans sa splendeur insolite, d'abord à Balbec, à propos du gâteau au chocolat ou de la tarte à l'abricot que le jeune homme préfère aux sandwiches emportés par ses

amies pour pique-niquer sur la falaise⁶⁸; ensuite à Paris, pendant la guerre à l'heure où, par ordonnance de police, les lumières s'éteignent dans les restaurants; les dîneurs se bousculent dans « une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique⁶⁹ ». Dans trois autres cas, à cause des personnages « mérovingiens » de Golo et de Geneviève, le souvenir des verres lumineux est associé à l'existence, elle aussi à demi mythique, des Guermantes. Le narrateur imagine ces châtelains sous une forme impalpable, se promenant sur les rideaux de sa chambre ou montant au plafond⁷⁰; si bien qu'il répète à deux occasions qu'Oriane a été pour lui « le reflet d'un verre de lanterne magique », d'ailleurs de plus en plus terne jusqu'au jour où la fiction romanesque lui aura redonné son éclat⁷¹. Ce qui nous amène au troisième emploi du motif, comme rappel des prestiges de l'art. Lors de son premier dîner chez M. de Guermantes, le narrateur demande à voir ses Elstir. Il les trouve accrochés à la paroi « comme les images lumineuses d'une lanterne magique⁷² ». Cette même sensation, plus tard, la musique la lui procure, lorsque Albertine, actionnant le pianola, fait défiler dans son imagination mille décors historiques et géographiques⁷³. Enfin, le miracle de la lanterne, son inexplicable charme, sert encore de symbole à l'art littéraire. D'une part, l'irréalité des images lumineuses rejoint l'irréalité de Combray, village perdu au fond du temps⁷⁴. D'autre part, dans un passage assez peu clair, Proust met en parallèle la vision qu'il a eue d'Albertine dans le temps, dissociée en images fragmentaires et contradictoires, et la déformation des projections provoquée par la courbure des verres colorés⁷⁵. Secundement, il identifie la luminosité de la lanterne avec le temps où baignent les marionnettes de la dernière soirée Guermantes, temps extériorisé par le tragique même de leur vieillissement⁷⁶.

On le voit, né d'un caprice d'enfant et de l'indulgence d'une mère, le thème de la lanterne magique, en poussant sa veine dans le roman tout entier, y fait courir d'un bout à l'autre la nostalgie du merveilleux, de l'histoire, du grand monde, de la peinture, de la musique, du souvenir involontaire et du temps par lequel Proust pense avoir donné à son œuvre son rayonnement inimitable.

Cependant, de même que la musique n'est pas seulement survivance et croissance dans la durée, par la grâce d'une sorte d'auto-fécondation, mais évanouissement constant, *disparition finalement définitive des thèmes, des motifs et des sons*, le roman est aussi une lente progression vers la mort, un silence qui de loin en loin s'installe et gagne en étendue.

La chose est particulièrement visible à propos du personnage de Swann. A la fin d'*Un Amour de Swann*, il y a coupure. Nous ignorerons toujours comment, dans quelles circonstances, le mondain a épousé la demi-mondaine. Nous ne le devinons qu'à condition de prolonger un certain temps l'orientation de ses dernières pensées. La fin d'un amour ne peut s'exprimer que par le mutisme de celui qui en parle. De même sa mort est escamotée, non point que Proust ait craint d'entrer dans des détails naturalistes — il a prouvé le contraire en décrivant l'agonie de la grand-mère — mais parce qu'il est dans le destin de Swann de creuser un vide au sein de l'œuvre. Il ne réapparaît même pas sous forme d'allusions à sa personne qu'on aurait faites après son décès, puisque sa femme comme sa fille, jouissant d'une promotion mondaine inespérée, ne veulent rien savoir de leur origine. Tandis que la grand-mère resurgit dans la mémoire du narrateur, plus vivante et plus souffrante qu'au moment de sa douloureuse maladie, Swann est enterré deux fois, par le procédé de l'omission, d'abord son corps, puis sa raison d'être sociale. On notera que

Gilberte subit le même effacement dans l'esprit du narrateur, au moment où son père serre la main de Marcel une dernière fois, et plus tard, lorsqu'il la rencontre sans la reconnaître, au point d'en tomber amoureux comme d'une personne étrangère.

Autre exemple : la « grande pause », qui, comme dans un oratorio de Haendel, suspendant les voix avant l'accord final, précède, dans *Le Temps retrouvé*, le retour au ton principal : la décision d'écrire. « La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai ne me guérit pas plus que la première; et beaucoup d'années passèrent avant que je la quittasse ⁷⁷. » Il y a dans ces trois lignes, et dans le rabâchage déçu des pages qui suivent, jusqu'à l'épisode des pavés inégaux, comme une fin anticipée; ou plutôt des mesures battues à vide, une pulsation muette avant l'éclatement des sons qui rassemblent une réserve d'énergie dynamique, qui créent un appel d'air dans lequel l'œuvre s'engouffrera avec la furie qui la mènera à son terme.

Voulus et soigneusement disposés, ces « blancs » ont été préparés de longue date. De même que l'affirmation est une conquête têtue, un tissage serré de bribes, de même qu'elle repose sur une série de pierres d'attente et de porte à faux, la prescience de la fin aboutit au vide par le grignotement sur le plein, par des infidélités ou des chutes d'autant plus difficiles à déceler que si l'on constate facilement ce qui est dit, on constate mal ce qui manque.

C'est la raison pour laquelle il nous faut plutôt aller chercher les traces de ce processus, non dans la forme du roman, qui ne peut être que positive, mais dans ce qu'il nous décrit de l'œuvre destructive du temps humain; dans le contenu plutôt que dans le contenant qui, étant littéraire, ne saurait être comparé à l'écoulement sans cesse actuel de la durée musicale, lequel est à la fois écoulement du temps

de l'œuvre et écoulement de notre temps propre. Chez Proust, cette mort des choses est perçue à travers les mots qui, paradoxalement, sont appelés à subsister. Étant d'une autre essence, ils n'épousent pas la fuite du temps; ils en rendent seulement compte par le sens, par une certaine coloration de leur égrainement.

Au milieu des fêtes commémoratives de la société proustienne, deux principes éliminateurs exercent leur pouvoir. Tout d'abord, comme placée à l'entrée des salons, la mort barre le passage à certains invités. A la veille d'une redoute où le duc et la duchesse de Guermantes doivent se rendre, leur cousin d'Osmond passe de vie à trépas. A la Raspelière, le pianiste Dechambre qui vient de défunter, dégringole du rang d'intime au rang de lâcheur. De même la princesse Sherhatoff, qui avait conseillé qu'on ne parlât pas à la « patronne » de la mort de Dechambre, disparaît à son tour dans la tombe, le jour du concert où l'on joue le *Septuor* de Vinteuil. Pendant que se déroule la dernière matinée Guermantes, la Berma, au goûter qu'elle avait organisé en l'honneur de sa fille et de son gendre, délaissée par ses invités, trahie par sa famille, porte la mort sur son visage. A propos de tous ces faux honds, la discrétion est de rigueur. Mais cela n'empêche pas que la physionomie des réunions s'en trouve peu à peu transformée, que les conversations soient marquées par l'absence du défunt : on se tait ou on gaffe. Reliées les unes aux autres et parcourues en accéléré, toutes les soirées mondaines font figure d'une noce à Thomas qui débondc ses hideurs rassemblées de toutes parts dans la danse macabre de la fin du *Temps retrouvé*.

Autre principe éliminateur : le renouvellement des élites. Tout se passe cette fois comme si « l'ahoyeur » plutôt que d'interdire le seuil, s'était simplement trompé de nom. Il dit : « M^{me} de Cambremer », et

c'est la nièce de Jupien qui s'avance; « Mme Robert de Saint-Loup » : c'est Gilberte Swann. Quant au fauteuil de la princesse de Guermantes, c'est Mme Verdurin qui l'occupe. Ces changements d'identités, ces bouleversements du Gotha, la guerre les a provoqués, non seulement en moissonnant des vies, mais en ruinant l'édifice d'interdits et de préjugés intellectuels, moraux et coutumiers qui constituait la société. La peinture du conflit de 1914 qui remplit une grande partie du *Temps retrouvé* est comme une strette hachée et haletante, qui précipite la désagrégation du corps social avant la désagrégation des corps. On observera que la « grande pause » dont nous parlions tout à l'heure se trouve placée entre ces deux grands morceaux habités par le temps saccageur.

D'ailleurs, cette disparition des êtres et cet écroulement des institutions se produisent à un rythme encore plus ralenti et dans un contexte encore plus serré au niveau de la pensée du narrateur, dans l'histoire de ses déceptions. C'est la société mondaine qui perd une à une ses séductions et ses vertus, Mme de Guermantes qui se dépouille de ses harmoniques historiques, l'auréole qui s'éteint comme la lumière derrière les vitraux de l'église de Combray. C'est le voyage qu'on ne fait pas, le train qu'on ne prendra jamais, l'indicateur des chemins de fer qui se dépoétise. C'est l'œuvre à entreprendre sans cesse remise au lendemain, la paresse qui peu à peu étouffe la volonté et la fraîcheur des impressions. Et, dans le domaine de l'amour, un certain seuil passé, c'est la désaffection qui apparaît, l'ennui, le désir de rompre, l'oubli et l'oubli des charmes de l'oubli. Les rencontres avec Gilberte se font de plus en plus rares. Le souvenir d'Albertine trouble de moins en moins le cœur du narrateur. Mieux encore, alors qu'à l'époque de la passion, on se croyait destiné pour la vie à jouir, à souffrir ou à faire souffrir, on s'aperçoit, à l'heure du détachement,

qu'on n'a même plus envie de faire savoir à sa maîtresse qu'on ne l'aime plus. Au moment de réaliser certains projets, on ne comprend plus pourquoi on les avait faits. Ils font figure d'un futur mort. Il n'y a pas seulement silence, mais réorganisation du passé en fonction de ce silence. Ses ondes remontent le temps et en modifient la physionomie. Si bien qu'à la limite, dans l'acte d'affirmation lui-même, il y a déjà promesse de néant. La possession amoureuse est une dépossession. Dire qu'on aime, c'est en même temps se condamner à ne plus aimer aussi intensément dans la seconde qui suit, c'est pressentir qu'on se livre à cette fatalité.

L'ensemble de ce processus de désenchantement s'exerçant en avant, par la force de la durée qui tue, et en arrière, par récurrence, entraîne l'appauvrissement progressif de la matière romanesque, non seulement la mort du son, mais de son écho, du besoin que nous avons de percevoir cet écho. Après avoir été le nom d'une cité fabuleuse, après avoir brillé à une ou deux reprises d'un éclat assourdi, le vocable de Florence disparaît du texte, et nous ne nous en apercevons même pas. D'où la difficulté de concevoir qu'*A la recherche du Temps perdu* est aussi bien constitué par la répétition que par la non-répétition; par la réminiscence que par la non-réminiscence. Il faudrait pour cela que le livre fût écrit comme un article de journal censuré, avec des lignes de points et des morceaux de texte en blanc.

Cependant, à y regarder de près, l'équivalent de cette disposition graphique existe bel et bien dans l'œuvre de Proust. Prenons l'exemple de Gilberte. Petite idole énigmatique, elle rayonne d'une lumière acide et barbare dans le raidillon de Tansonville, préfiguration de la frise hiératique des jeunes filles sur l'horizon maritime de Balbec. Derrière le laurier des Champs-Élysées, elle est l'ange que pour la pre-

mière fois de sa vie Marcel prend à bras-le-corps et il sort blessé de cette étreinte. Souvenir d'un long échec, elle est enfin comme une première incarnation d'Albertine. Mais entre chacune de ces apparitions, elle subsiste comme prétexte à considérations psychologiques, morales, sociologiques, sur l'ambition et l'égoïsme des hommes, sur le désespérant protéisme des êtres, sur l'habitude, sur la fin des mythes. C'est que privé d'élan créateur, victime des « ratés » de sa mémoire involontaire, Proust a changé à son propos de registre. Il évoque de sang-froid, il compare, il ébauche des lois ou en vérifie d'autres. L'intelligence est reine. Une intelligence qui n'est que le succédané de l'inspiration, le support gris et anonyme de ce qui n'existe plus par soi-même, une survie théorique, obtenue par astuce ou une malsaine excitation de l'esprit : la place réservée et vide d'un corps qui s'est désintégré mais qui pourrait se reconstituer. On attend, on patiente, on agite le grelot des raisonnements abstraits. Mais à force de se promener dans les ruines, on ajoute aux ruines. On les aggrave à en prendre conscience. Même ce jeu de la vérité, cette volonté de n'être plus dupe, aboutissent à l'usure, à l'effilochage de la trame. On croyait maintenir, on détruit. L'attachement feint, la curiosité provoquent le détachement. Non seulement l'intelligence conserve mal, mais travaille à annihiler. Elle secrète la mort, et par là retrouve une valeur positive dans sa négativité même, car la mort n'est que l'envers nécessaire de la vie.

C'est à tort en effet qu'on a voulu voir en Proust psychologue et intellectuel un second écrivain qui, venant après le poète s'oppose à lui et le stérilise. En réalité, l'activité de l'esprit, loin de combattre la vie, la sert, ou plutôt en la combattant, la desséchant, la fragmentant, la sert. Indissolublement lié au créateur, l'analyste fait place nette pour que l'œuvre se pro-

longe, étouffe les bruits pour qu'un nouveau cri retentisse, débroussaille pour que l'arpenteur puisse marcher. Il donne à toute chose dite matérielle une qualité de transparence, il nous offre la possibilité de passer au travers. L'intelligence, c'est dans la tristesse passagère, l'avenir assuré. Si rien ne se détruisait, il n'y aurait plus de temps.

Nous irions plus loin. Par le fait de la répétition, l'événement ne se dissout pas seulement lui-même en se déroulant, mais il dissout d'avance tout événement semblable. L'échec mord par prémonition sur toutes les illusions de réussite; le négatif se cache d'avance dans le positif. Le ver est dans le fruit à la saison même des fleurs. Le narrateur peut donc se laisser séduire par Albertine, cela n'empêche pas que le désenvoûtement est déjà accompli, puisque cet amour a déjà été vécu, conduit en terre par Swann et Odette, par Marcel et Gilberte. Ainsi donc la spéculation psychologique ne survient pas à un certain détour d'*A la recherche du Temps perdu*. Présente dès les premières lignes de l'ouvrage, elle en marquera toutes les pages, serait-ce les plus sensuelles, les plus affirmatives. L'œuvre de Proust baigne dans le dissolvant de l'intelligence, aussi bien que dans l'atmosphère exaltante de la création. Elle est un vide décrété et utilisé, indispensable à l'exercice de la poésie. Il ne saurait y avoir durée de l'œuvre sans abolition incessante de l'instant, prolongation du discours ou de la musique sans démembrement et remembrement constants. Le plein n'a pu envahir que le vide et le vide est la condition du plein. On pense au mot de Valéry roulant une cigarette : « Regardez, je la fais et la défais; et pourtant elle se fait. »

Les jeux harmoniques.

Si nous en restions à cette première analyse, il en résulterait que la musique se limite à une suite de jeux avec le temps. Or, elle est aussi autre chose, en liaison d'ailleurs avec ces exercices temporels : une suite de jeux harmoniques. C'est-à-dire qu'elle a sans cesse tendance à trouver son assise définitive dans la consonance, suffisance et repos qui s'opposent à l'incomplétude et à la fuite en avant de la mélodie.

Nous dirions que chez Proust, cette activité-là de la musique a son équivalent dans la passion de la ressemblance. Il y a en moi, nous a-t-il confié, « un certain philosophe qui n'est beureux que quand il a découvert, entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune ⁷⁸ ». Ce à quoi Cesare Pavese, cet Italien si proustien, fait écho : « Pour exprimer l'admiration, on dit qu'une chose ressemble à une autre. Confirmation du fait qu'on ne voit jamais une chose pour la première fois, mais toujours une seconde fois : quand elle se lie à une autre ⁷⁹. » Donc, chaque mot que Proust écrit, et qu'il veut important, agit comme un pôle d'attraction. Sa plume, ainsi qu'il s'exprime plaisamment, est électrisée, si bien qu'une « chaîne interminable et tremblante de souvenirs viennent à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté ⁸⁰ ». De proche en proche, le vu, l'entendu, le senti s'appellent, s'attirent et se combinent de la même manière que les sons doués de mystérieuses affinités réciproques. Gilberte est inséparable de l'image des aubépines, M^{lle} de Stermaria des brouillards du Nord, Odette Swann du bois de Boulogne. Albertine tient liées autour d'elle « toutes les impressions d'une série mari-

time ⁸¹ ». M^{me} de Sévigné ajoute la tendresse de sa passion pour sa fille et la grandeur de son destin littéraire aux figures de la mère et de la grand-mère. La peinture italienne et la sculpture gothique magnifient le monde des salons, des antichambres, des cuisines, transforment brusquement en événement artistique la rencontre fortuite d'une paysanne. Pour reprendre un exemple que nous avons déjà cité, M^{me} de Guermantes est à la fois une projection lumineuse, une tapisserie telle que « *Le Couronnement d'Esther* » dans l'église de Combray, et le vitrail de Gilbert le Mauvais ⁸². A savoir, outre elle-même, toute sa lignée, le prisme d'une race déroulé dans l'Histoire, et, outre sa lignée, un pays qui est le lieu de tous les souvenirs d'enfance du narrateur. Elle est par conséquent aussi la sortie de la messe sur la place du village, l'occasion de voir remonter du néant Legrandin ou les Cambremer, de voir se reconstituer la famille de Marcel et les sentiments qui le lient à cette famille. On peut aller jusqu'à relever l'allusion à Esther comme une préfiguration des comparaisons auxquelles Proust se livrera, au moment de la séquestration d'Albertine, entre sa propre attitude et la tyrannie d'Assuérus. Car la liaison du narrateur avec Albertine n'est pas seulement la répétition amplifiée des amours de Swann et d'Odette. C'est le narrateur attendant de sa mère le haiser apaisant du soir, viatique pour la nuit. C'est la tante Léonie enfermée chez elle, qui reçoit de temps en temps la voisine Eulalie dont Françoise est jalouse comme elle sera jalouse de l'attachement que son maître porte à Albertine. C'est le narrateur et sa grand-mère, les mêmes rapports de cruauté unissant le petit-fils et l'aïeule, l'amant et sa maîtresse et, pour revenir à notre point de départ, le potentat racinien et sa victime. « Rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat ⁸³. » Bref,

c'est le tragique humain entier faisant cercle et concert autour d'un seul personnage.

Ce plaisir de l'accumulation, cette joie de mêler, d'agglomérer, de confondre tiennent à la nature même de Proust. Il y trouve le moyen de freiner le glissement du temps, de ralentir l'éclosion et la mort de ses sensations en les associant l'une à l'autre. Il s'alourdit de passé pour mieux résister à l'avenir. Il y trouve également de quoi satisfaire la subtilité de son esprit qui, en rapprochant et en distinguant, en se plongeant dans la diversité avec le souci de ne pas s'y perdre, finit par percevoir l'ébauche d'une unité, non quantitative, mais qualitative de l'univers. « Tout est dans tout », aurait-il pu s'écrier comme Victor Hugo. Ou mieux : tout est dans l'un.

Est-ce à dire pour autant qu'*A la recherche du Temps perdu* donne l'impression de calme, de sérénité, d'achèvement dans l'apaisement des conflits que donne une œuvre musicale où le ton principal n'est abandonné qu'avec l'intention d'y revenir, où les lois harmoniques ne sont éprouvées que pour être confirmées? En aucune façon. On notera en passant que, même si le *Temps retrouvé* est, par l'affirmation d'une vocation irrévocable, un accord parfait longuement répété, les dernières lignes n'en sont pas moins quelque chose comme les mesures de passage qui assurent la reprise *da capo*. Plusieurs raisons expliquent ce qu'il faut bien appeler ce demi-échec de Proust, cette dérobade, ou, si l'on veut, une victoire, mais remportée sur un tout autre plan que celui que nous attendions.

Deux de ces causes sont indépendantes de la volonté de Proust et relèvent de l'impossibilité de transposer un mode d'expression d'un art dans un autre. Quelle que soit l'habileté déployée, nous ne rencontrons jamais, dans *A la recherche du Temps perdu* la « simultanéité » s'unissant intérieurement à la « distinction⁸⁴ » qui caractérise l'instant harmonique. Les éléments de

l'accord chez Proust sont toujours l'un à côté de l'autre et non pas l'un au-dessus de l'autre, et la fusion dans le contigu n'a rien de comparable à la fusion dans la coïncidence. Elle ne peut se faire que dans l'imprécision des contours, le malentendu ou, à la rigueur, la permutation. Il y a plus confusion qu'identification. Par conséquent, ou bien l'harmonie n'est pas claire, immédiatement perçue, elle s'obtient dans la succession; ou bien il est tout simplement abusif de parler d'écriture harmonique. Il s'agirait plutôt d'écriture polyphonique, c'est-à-dire de voix individualisées qui poursuivent indéfiniment leur jonction, qui n'y parviennent jamais, condamnées qu'elles sont à ne jamais pouvoir s'arrêter sur l'accord. Bien qu'elles aspirent à l'unité dans la diversité, à l'immobilité d'un rapport réciproque, elles portent en elles d'être éternellement chassées vers l'avenir, éternellement mobiles. Par cette fatalité, Proust se trouve avoir composé son œuvre d'une manière qui pourrait évoquer la technique de Bach, pourtant aux antipodes de son style. Mais Gisèle Brelet a relevé avant nous les similitudes qu'il est possible d'établir entre le *Cantor* de Leipzig et Wagner.

Secondement, en dépit du réseau serré de correspondances dont est tissé *le Temps perdu*, on n'y rencontre pas non plus de consonances indiscutables, secrétées par le système harmonique même de l'œuvre. C'est que Proust est contraint par la valeur significative des mots d'aller chercher ces consonances problématiques dans un univers dont on n'a jamais pu dire qu'il était harmonieux au même titre que le monde des sons. Le fait même que la matière soit étendue s'y oppose. C'est aussi que les associations auxquelles il se livre ne se produisent pas dans le milieu fermé de l'œuvre, au sein d'un temps délimité et clos, mais dans sa tête d'écrivain au fil d'un temps psychologique qui n'a ni début ni fin. Il y aura tou-

jours excès de distinction entre les différentes notes d'un accord chez Proust, parce que l'unité des éléments qu'il utilise n'est pas antérieure mais postérieure à eux, parce qu'étant successifs, ils sont toujours différenciés les uns des autres par l'intervalle temporel qui les sépare — on ne se baigne jamais dans la même eau — parce qu'ils sont extrinsèques au roman, empruntés à son contenu plutôt qu'à son contenant, c'est-à-dire à la vie réelle qu'il reflète plutôt qu'à la vie formelle de l'œuvre. On décèle, comme chez Wagner, un combat entre le temps musical et la durée psychologique⁸⁵, et la balance penche en faveur de cette dernière.

Deux autres causes dépendent plus directement de la personnalité de Proust. Tout d'abord, dirions-nous, l'ambition même du projet. Tandis que la consonance existe fondamentalement dans le système limité de la musique, Proust emprunte l'idéal de cette consonance à la musique pour l'imposer au cosmos. Or, il est impossible qu'à chaque ligne du *Temps perdu*, Proust puisse énumérer en quoi un événement, une phrase, une couleur, un son, une saveur se rattachent à la totalité des choses. Il faut restreindre l'accompagnement. Pour quelques réminiscences exploitées à fond, il en reste beaucoup d'incomplètes, abandonnées en chemin. Les dimensions mêmes de l'entreprise rendent nécessaires la censure, le filtrage, le choix préalable. Par fatigue du don de réminiscence et aussi par clairvoyance de l'esprit, le phénomène s'interrompt avant sa fin dernière. Ce qui fait qu'aucun accord ne se retrouve jamais exactement semblable, mais toujours augmenté ou diminué par rapport aux autres. La combinaison est à chaque coup unique. Elle dégage une atmosphère indéfiniment différente. Ce qui fait aussi que chaque accord comporte une sensible qui attend sa résolution, qui l'exige, mais eu vain. Toujours sur le point d'atteindre à la plénitude,

nous glissons ou nous nous précipitons d'une insatisfaction à l'autre.

Ou au contraire, dans la mesure où l'assemblage des analogies est souvent poussé loin, l'accord porte en soi une charge explosive qui le fera éclater. Le potentiel de la diversité subsiste sous le mariage imposé. Plus les chaînons de comparaisons sont nombreux, plus il y a tension d'un maillon à l'autre, d'une extrémité à l'autre de la chaîne. Un rapprochement fortuit suffira pour que la déflagration se produise, pour que les éléments constitutifs se dispersent et se recomposent selon un nouvel ordre. La réussite nourrit les conditions de l'échec. La force qui tient ensemble le disparate est celle-là même qui provoquera la désintégration.

Nous assistons, somme toute, au renversement des valeurs que nous avons établies dans le chapitre précédent. D'une part, le besoin de rapprocher, se heurtant à une tâche gigantesque, n'en accomplit que des bribes ou prépare pour l'avenir des instabilités dangereuses. Mille circonstances le freinent, lui interdisent de persévérer. Une lassitude interne l'amointrit et le diminue. Ou au contraire, un aveuglement lui fait embrasser plus qu'il ne peut étreindre. Cette pulsion positive et vitale s'exerce dans le désordonné, l'inachevé, le risque et l'aventure : c'est l'effort de conserver et de maintenir hattu en hêrche, réduit en ruines, vaincu d'avance. D'autre part, et c'est ici que nous retrouvons l'intelligence dans un rôle moins stérile que tout à l'heure, la lucidité analytique dénoue et décompose pour prolonger, sauve dans la résignation ce que l'élan créateur n'a pu soutenir, récupère les restes, invente des succédanés, annonce des réajustements et des réorganisations futures. L'ingéniosité prend la relève du génie. Au niveau de la psychologie du narrateur, c'est son amour pour M^{me} de Guermantes qui devient de l'amitié, ses illusions naïves sur les

fausses splendeurs du grand monde qui se muent en jouissance subtile d'héraldiste. Le secondaire se hausse au premier plan. L'accord suivant naît du corps de l'accord précédent, d'un magma sonore non perçu, comme cela se produit en musique par l'usage des notes liées. C'est ainsi que nous voyons se créer un style qui va de concentrations en dissolutions, de défaillances en élaborations têtues, d'enthousiasmes téméraires en devoirs méticuleux. Et ceci non selon un rythme préétabli, immuable, mais au gré des aléas d'une lutte, par à-coups, précipitations et retards. Non selon des préceptes éprouvés et respectés, mais comme à tâtons, empiriquement, au hasard d'intuitions immédiates ou tardives, par mutations inattendues, métamorphoses insolites. On ne sait jamais ce qui commence, ce qui finit, on ne peut deviner comment finira ce qui a commencé.

La seconde cause tient au fait que Proust n'a pas tant subi cette esthétique qui lui était dictée par les limites de son effort qu'il ne l'a aimée. La rationalité de l'harmonie musicale, l'unanimité sur laquelle elle se fonde, sa portée universelle ne lui sont pas apparues, à moins qu'il ait refusé de s'y arrêter. Ce qui le séduit, c'est la dissonance qu'il se propose de peu à peu acclimater, l'inusité qu'il rêve de transformer en usité, le non admis qu'il s'efforce de faire admettre. Bref, une harmonie en train de se faire, dynamique, toujours basculant vers un mieux à venir. A Balbec-le-Vieux qu'il imaginait comme un port, il lit avec complaisance le mot *Billard* se détachant « sur un fond de maisons aux toits desquelles ne se mêlait aucun mât ⁸⁶ ». Il se joue la fausse note du grain de beauté d'Alhertine jusqu'à ce que par accoutumance ce grain soit vraiment devenu de « beauté ». Au moment du malaise de la grand-mère, il insiste sur la muflerie du médecin pressé de se rendre chez le ministre du commerce. Le cérémonial des soirées mondaines ne cesse

d'être rompu par les jugements snobs, les pédanteries de Bricbot, les gaffes de Cottard et de Saniette, les vulgarités de M. Verdurin et les initiatives saugrenues de M. de Charlus. Mentionnons particulièrement le rapprochement scandaleux, comme d'un demi-ton, de deux notions voisines qui en même temps s'excluent. C'est l'assimilation d'Albertine à une seconde mère, usurpant le droit de vivre sous le toit familial, infiniment différente parce que c'est un objet de jouissance sexuelle, infiniment proche parce que le rapport mère-fils plonge ses racines dans le mystère du sexe. Ou l'identification du penchant bien innocent du grand-père pour l'alcool avec les habitudes de masturbation du narrateur, dont on devine qu'elles sont à l'origine de ses malheurs amoureux, de sa maladie nerveuse, de ses responsabilités d'outrageur, presque de meurtrier à l'égard de sa grand-mère. « Dès que j'entendais : « Bathilde! viens donc empêcher ton « mari de boire du cognac... » je montais sangloter tout en haut de la maison... dans une petite pièce sentant l'iris... Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté⁸⁷. » De même on relèvera que le narrateur est accusé de détournement de mineure au moment où il souffre le plus du départ d'Albertine⁸⁸.

Proust n'a pas été sans remarquer aussi que la signification du motif musical dépend de son contexte. Le même est toujours un autre, soit que le motif, par sa répétition modifie ce qui l'entoure, soit que ce qui l'entoure le modifie lui-même. Chaque instant du roman peut être ou ne pas être un tournant, un début de modulation. Chaque élément qui le compose est ambigu, de même que le *do* et le *ré* de la gamme

peuvent aussi bien appartenir au mode majeur qu'au mode mineur jusqu'au moment où la note suivante — *mi* naturel ou *mi* bémol — fixe l'avenir par anticipation ou détermine le passé par action rétrospective. D'où d'étranges variations d'éclairage dirigées soit en avant soit en arrière de l'œuvre, ou qui teintent toute sa surface. Ce que Proust appelle « un changement de front du désir... un complet changement de ton dans ma sensibilité ⁸⁹ ». Sur fond de société provinciale, Legrandin est un snob, sur fond de société parisienne — entre temps la tonique a changé — c'est un pédéraste. Dans le vert paradis des amours enfantines, les réticences de Gilberte paraissent avoir pour cause l'excès de passion du narrateur; dans le décor frivole des thés et des réceptions, elles semblent être venues de ses goûts peu orthodoxes. L'orgueil de Charlus fait merveille là où on connaît son rang, dans le milieu Guermantes, et fait figure de vanité préten-tieuse là où l'on est peu au courant des hiérarchies nobiliaires, dans le milieu Verdurin. Croyant s'imposer, il s'isole et tend la joue aux coups. Ce malentendu s'accroît au moment de l'organisation du concert où on jouera le *Septuor*. Débordant de bonne volonté, Charlus veut offrir à ses amis le spectacle d'un parterre de vrai « haut gratin », alors que M^{me} Verdurin aurait souhaité voir inviter ses propres aristocratiques amies. De plus, le baron s'est toujours imaginé qu'on ne soupçonnait pas ses mœurs et s'est livré à mille divertissements pour les dissimuler, ce qui a eu pour conséquence de les faire deviner. Si bien que la soirée dont il avait pensé faire l'apothéose de son amitié avec Morel tourne au contraire au désastre, consomme la rupture entre le protecteur et le protégé, l'exécution publique de l'autorité sociale qu'était le baron.

Ajoutons pour être complet que ces transferts de motifs d'une tonalité dans l'autre se doublent de déplacements analogues dans les registres différents

de l'orchestre. Les amours successives du narrateur le prouvent. Ce qu'il commence avec M^{lle} de Stermaria, en rêvant de la posséder en plein brouillard, dans l'île du bois de Boulogne, il l'achève avec Albertine. De languide avec la châtelaine bretonne, la musique devient saine et sensuelle avec le petit animal de plage, d'infantile avec Gilberte, cauteleuse et lancinante avec la « prisonnière ». Le destin amoureux de Marcel consiste à avoir joué toujours la même chanson sur un instrument différent. Le timbre se superposant à l'harmonie, il en appuie les effets ou les contredit sournoisement. Par exemple, les vers de Racine que Proust aime citer, tantôt approfondissent le sens de certaines situations amoureuses, tantôt en soulignent le caractère parodique.

Certes, on peut regretter que Proust ait tenu toutes les règles pour des conventions, toutes les lois éthiques pour des coutumes, tous les consentements pour des complaisances. Mais ce n'est, pourrait-on dire, que partie remise. Il ne faudrait pas croire que la démarche équivoque de son œuvre aboutit fatalement à la dégradation. Au contraire, il faut y voir, outre un sens extraordinaire de l'économie des valeurs, du manie-ment des compensations, que nous avons déjà mentionné, une éclatante victoire de la vérité sur l'illusion, dans le domaine de la connaissance, de la spontanéité sur le préjugé, de la charité sur la méchanceté, dans le domaine de la morale. Disharmonieux au sens classique du terme, mais suspendu à une harmonie prochaine sans cesse différée, *A la recherche du Temps perdu* est un chant à la gloire d'une réconciliation passionnément souhaitée — moment de la réintégration parmi les élus de tous les réprouvés, et l'on sait que Proust en est un. Ainsi, à propos des Verdurin, les noms de Rembrandt et de Beethoven sont signes de la bêtise du milieu où on les prononce, mais il est non moins vrai qu'ils témoignent de la supériorité

culturelle du groupe sur l'étroitesse ignorante et sèche des Guermantes. Ils reflètent un renouvellement réel du goût français dans les années qui précèdent la première guerre mondiale. Ils inspirent l'idée que dans la fin de la royauté des salons, il y a une occasion de retour aux sources. Secondement, ces mêmes Verdurin, parce que c'est une erreur que « toute chose persévère en son essence », sauvent Saniette de la misère en lui allouant une petite rente le soir même où ils ont précipité Charlus du haut de son piédestal dans la pire abjection. Et le mystère dont ils entourent cet acte généreux est certes inspiré par la prudence, mais témoigne aussi de la vitalité de cet autre soi-même que les hommes désirent tenir caché. Ce qui est exécuté dans la honte et ce qui inspire le dégoût n'engendre pas nécessairement le mal. Sur cette voie, on rejoindra Charlus, ses bontés sexuelles, sa sensibilité scandaleusement affluée par l'inversion.

C'est dire qu'il y a dans le camouflé et dans l'inconscient des réserves de forces positives, des puissances de rupture qui par des failles précoces ou après des retards dramatiques brisent l'écorce des habitudes acquises et des rites établis pour le plus grand honneur de l'humanité. Gide, paraît-il, aurait souhaité écrire « non pas en français, mais en musique », car la musique seule « soutient l'essor du rêve et révèle l'essence des âmes⁹⁰ ». Et René Rousseau note à propos d'une esthétique de l'inconscient : « La musique en use avec le flux psychologique ainsi que le prisme avec la lumière. Elle remet les choses en place avec une rigueur expérimentale. Elle exalte une peine secrète — mais durable — souligne de ses éclats harmoniques une joie passagère, mais véhémence — et, au contraire, effleure à peine la machine pesante, fallacieuse, toute en façade de certains de ces « grands « chagrins » dont on se console assez bien⁹¹. » On n'a sans doute pas assez relevé chez Proust l'irruption

prématurée, insolite, aigre et claironnante de la sincérité dans la scène de Montjouvain, la première rencontre avec Gilberte, l'étreinte derrière le buisson de laurier, le baiser refusé par Albertine. De même on a commenté trop psychologiquement les « intermitteances du cœur » sans comprendre que la réapparition différée et miraculeuse de la grand-mère, comparable, dans une atmosphère étouffée et ouatée, aux excès dont nous venons de parler, avait des origines d'ordre musical : c'est le contretemps, la syncope bouleversant la monotonie hypocrite des cérémonies, déchaînant, dans l'arythmie, des vertus plus naturelles et plus pures que celles de l'eurythmie somnolente.

Refusant de sentir, de penser, d'écrire comme tout le monde, refusant de découvrir dans ce qui est les traces d'une paix immanente, Proust préfère, en épousant le flux de l'existence, se mettre en quête d'un repos futur ou transcendant. Il se fonde sur son expérience temporelle propre pour essayer de gagner l'éternité. C'est-à-dire que plus qu'à l'harmonie, il fait confiance à la mélodie, expression pure et toujours revendicante, « bien propre et inaliénable de l'individu ⁸² », pour créer un royaume qui est d'autant moins de ce monde qu'il l'aura voulu habitable par chacun d'entre nous. Jacques Rivière l'a dit : son œuvre ne cesse de pousser des rameaux inattendus et nécessaires. Elle est « l'image végétale du seul ordre qui soit, la croissance et la vie ⁸³ ». Et Proust s'en est expliqué lui-même dans une note du traducteur de *Sésame et le Lys* : « J'ai cru pouvoir noter jusqu'à sept thèmes dans la dernière phrase. En réalité, Ruskin y range l'une à côté de l'autre, mêle, fait manœuvrer et resplendir ensemble toutes les principales idées — ou images — qui ont apparu avec quelque désordre au long de sa conférence. C'est son procédé. Il passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité, la fantaisie qui le mène suit ses affi-

nités profondes qui lui imposent malgré lui, une logique supérieure, si bien qu'il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étayé jusqu'à cette apothéose finale⁹⁴. » Il ressort de ce texte qu'à l'origine il y a la richesse verbale, la prolifération, le désordre. Qu'ensuite cette matière est maniée et remaniée au gré d'une conscience obscure du travail à accomplir. La fantaisie conduit la danse. Mais au dernier stade de l'expression, cette apparente anarchie a donné naissance à un ordre. Il ne reste plus qu'à constater l'effet rétroactif de cet ordre.

En d'autres termes, tout se passe comme si Proust, dès le brouillon griffonné sur une page, s'était soumis à l'espèce d'auto-fécondité de ce premier jet. Premières lignes d'*A la recherche du Temps perdu* écrites d'abord, sauvées ensuite, comme dit Alain. Rédaction d'*Un Amour de Swann*, pressurée plus tard pour lui faire rendre ses humeurs les plus intimes. Ébauches abandonnées du *Jean Santeuil*, du *Contre Sainte-Beuve*, qui ont été primitivement des marches à l'aveuglette, puis des guide-ânes et des résonateurs. Proust n'a jamais rien de plus pressé que de donner carte blanche à l'invention. Il fuit en avant.

Mais le chemin parcouru détermine bientôt le chemin à poursuivre. On n'achève pas au hasard ce qui a été commencé dans le hasard. La non-préméditation a la grande vertu de conduire à la post-méditation. Il y a des arcs en construction qui attendent la clé de voûte, des porte-à-faux qui ne sauraient se maintenir sans pilier. L'équilibre et ses lois naissent de l'expérience du déséquilibre. C'est l'heure des « regroupements de forces », l'heure où l'on comprend qu'écrire revient à « accepter une règle », à « suivre un régime⁹⁵. »

Cependant, ce n'est pas encore assez. Dans l'édifice à peine esquissé, Proust, comme le note René Rous-

seau, « fait un crépuscule artificiel sur sa pensée, laisse les syllogismes inconscients proliférer au gré de l'attraction des images ⁹⁶ ». C'est-à-dire que pour résoudre chacun des problèmes de choix qui se posent à lui, il s'en remet non à l'intelligence, mais à l'intuition. Il renouvelle le chèque en blanc qu'il avait signé à son instinct créateur au moment d'entreprendre son œuvre. Bon moyen de « suralimenter » l'enfant ⁹⁷ : Mieux encore, à mesure que l'ouvrage s'agrandit, se complique et que se multiplient les inconséquences dont il est fait, l'explorateur se condamne, devant la multiplicité, à user de l'arbitraire afin de s'ouvrir une voie dans une jungle qu'il s'est à lui-même suscitée. Seule la réminiscence involontaire au sein d'un univers involontairement constitué lui permet d'aller de l'avant.

En obéissant ainsi à ses plus obscures impulsions, Proust se révèle en même temps sa propre nature profonde et, parce que cette nature est enfermée dans son œuvre, la nature profonde de celle-ci. Or, voici le miracle. Ces deux natures jumelées sont accordées, elles s'épaulent l'une l'autre, elles sont bonnes et fécondes. Leur devenir n'implique pas l'anéantissement mais une intarissable fructification. Incontrôlables, elles ont collaboré à l'édification d'une beauté contrôlable. Leur orientation vers un point infini était juste. Assis à sa grande table de bois blanc, Proust peut se montrer à nous épinglant ici un feuillet supplémentaire et bâtissant son livre « tout simplement comme une robe ⁹⁸ ». Il dispose, ajuste, coupe, coud et découd, avec des repentirs, des enthousiasmes, des réorganisations et des chemins de Damas. Sa désinvolture à l'égard de l'étoffe est stupéfiante. Qu'importe, puisque finalement un vêtement sort de ses mains. Ayant pris conscience d'un certain être libéré par le *faire*, il ne lui reste plus qu'à aménager le terrain conquis. C'est la promenade du propriétaire, redres-

sant une fleur ici, déplaçant un meuble là, et surtout commentant pour ses hôtes, à qui l'immensité de l'entreprise aurait pu échapper, la signification de ce qu'ils ont sous les yeux.

On voit donc qu'il existe chez Proust deux hommes en rivalité constante l'un avec l'autre. D'autre part, il y a un lecteur de soi-même qui, ignorant à chaque instant ce qu'il lui sera donné de lire, est un traître à son propre parti. Pour jouir de ce qui doit venir, pour lui donner la possibilité d'être, l'amateur doit avoir oublié ce qui venait avant, l'avoir renié. On est en face d'une infidélité créatrice. On pourrait parler d'une subjectivité sans cesse protégée et débarrassée de toute entrave.

D'autre part, il y a un écrivain qui, à chacun des regards qu'il jette en arrière, est satisfait de ce qu'il écrit, le reprend à son compte. Le lecteur passif et dominé par l'affectivité s'est mué en connaisseur qui assume, concilie et réconcilie, transforme l'infidélité en une fidélité seconde. On pourrait parler d'une objectivité garde-fou qui joue le rôle de frein et de révélateur temporaire de l'inconscient. Nous disons temporaire, car il y a également dans ce phénomène une infidélité seconde, celle de la substitution du visible à l'invisible et de l'immobile au mouvant. D'où le retour obligatoire au premier type d'infidélité. Et le cercle est bouclé.

Ainsi, *A la recherche du Temps perdu* se fabrique ses conditions de vie, se secrète à soi-même sa forme, le contenu suscitant le contenant et le contenant suscitant le contenu. Autrement dit, Proust, comme aucun écrivain ne l'a peut-être été à ce point, est à la fois improvisateur et compositeur. C'est-à-dire qu'il réunit comme la musique « les deux pôles extrêmes de l'être : ...ce que le sensible a de plus riche et de plus émouvant; ...ce que l'intelligence a de plus lucide et de plus volontaire ⁹⁹ ». Il invente et transcrit ce qu'il invente,

mais cette transcription n'a d'un côté de comptes à rendre qu'à l'invention et de l'autre côté ne saurait donner naissance qu'à de nouvelles inventions. La chose créée ne se soutient qu'en en appelant au non-créé, projet ou réminiscence. L'équilibre n'est obtenu que par le mouvement, chaque état étant simultanément aboutissement et point d'appui, passage destiné à disparaître; l'état surtout étant simplement la notation parallèle d'un inconnu total qu'il faudrait appeler la mobilité, pour l'expression de laquelle nous ne possédons ni écriture ni langage. « Je tremble toujours, disait Proust, de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité ¹⁰⁰. » Quelle extraordinaire confession du sentiment profond de l'inexistence d'un labeur — le soupir — pourtant attesté par l'existence d'une œuvre : la vérité.

Allons plus loin. Proust n'a pas seulement joué avec sa propre mémoire, mais également avec la nôtre.

En effet, à mesure que nous avançons dans la lecture de son œuvre, nous avons tendance à nous substituer à lui. Il nous a fourni la méthode : la réminiscence. Son roman nous est transmis dans le flux destructeur de la durée. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que sentant les mots nous échapper et sombrer dans l'oubli, nous usions du même instrument que lui pour réactualiser ce qu'ils nous évoquaient. Nous sommes contraints à l'activité de l'esprit, élevés à la tâche de retrouver à notre tour le temps, condamnés à recréer en nous la création de Proust pour en palper la matière, en éprouver la complexité, en pressentir l'aventure. *A la recherche du Temps perdu* ne se lit pas d'une manière discursive, mais en arrière de soi, sur plusieurs plans, et en avant de soi, dans une perspective probable de l'œuvre; c'est-à-dire, comme lorsque nous écoutons de la musique, dans un sentiment de commémoration et de prémonition qui, nous semble-t-il à tort, nous appartient en propre. C'est

en nous-mêmes que se creuse l'attente, en nous-mêmes que les souvenirs et leur potentiel dynamique s'accroissent peu à peu. C'est selon nos propres normes que nous jugeons si la suture s'est bien opérée entre ce que nous savions déjà et ce que nous ignorions encore. « Ils ne seront pas mes lecteurs, s'écrie Proust, songeant à sa survie en nous, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes¹⁰¹. » Et il va jusqu'à affirmer : « La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci¹⁰² »; phrase dont on trouve déjà l'écho dans *Contre Sainte-Beuve* : « Oui, dans ces mots il y a cette pensée, cette image, je suis tranquille, mon rôle est fini, chacun n'a qu'à ouvrir ces mots, ils l'y trouveraient, le journal leur apporte ce trésor d'images et d'idées. Comme si les idées étaient sur le papier, que les yeux n'eussent qu'à s'ouvrir pour les lire et les faire pénétrer en un esprit où elles n'étaient pas déjà! Tout ce que les miens peuvent faire c'est d'en éveiller de semblables dans les esprits qui en possèdent naturellement de pareilles. Pour les autres, en qui ces mots n'en trouveront point à éveiller, quelle idée absurde de moi éveillent-ils¹⁰³! » Somme toute, Proust nous délègue son pouvoir créateur et ne se réserve le rôle que d'initiateur et de vérificateur. Sans qu'il ait d'ailleurs à user beaucoup de son droit à redresser nos fausses interprétations, puisque, sans le savoir, mais simplement en acceptant de page en page ses suggestions, nous avons abdicé notre indépendance. Il y a osmose entre l'interprète et l'auditeur.

Mieux encore, dès que nous avons fermé le livre, nous avons l'impression qu'il n'existe plus. Il est tout entier notre chose, emprisonné en notre mémoire, ou plus précisément au-dessous de notre mémoire, dans notre inconscient. Par la structure que Proust lui a donnée, il échappe à la prise de notre intelligence, à nos moyens mnémotechniques. Il nous est impossible

de le résumer, d'y suivre le fil d'une histoire. Et d'ailleurs le ferions-nous qu'il perdrait tout son charme, sa spécificité. Mêlé à notre univers mental, il en subit les aléas, les alternances de lucidité et de distraction. Il dépend de nos déficiences et de nos dons à tirer de notre propre fonds la sensation révolue ou l'image désagrégée. La matière romanesque ondoie, se dissout, dérive. Des parties s'effondrent, d'autres surgissent où elles ne devraient pas être, des rapprochements aberrants se font. Des détails prennent soudain une importance démesurée, grossissent, s'étalent, se soudent entre eux. On s'imagine, par exemple, que des pages et des pages sont consacrées à l'apparition des jeunes filles sur la digue de Balbec, qu'une multitude de comparaisons accompagnent cette entrée en scène du petit groupe multiple et piaillant, secret et compact qui aura une si grande place dans la vie du narrateur. Eh bien, non. Cette première apparition remplit exactement huit pages, mêlées d'ailleurs de considérations sur la foule, le goût de la foule, d'une description de vieux banquier surveillé avec tact par sa femme, et les métaphores sont au nombre de quatre : deux musicales, et c'est bien caractéristique (les jeunes filles forment un ensemble « confus comme une musique où je n'aurais pas pu isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après » et « on ne laisse jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s'y livrer consciencieusement, interrompant, semant sa marche lente — comme Chopin la phrase la plus mélancolique — de gracieux détours où le caprice se mêle à la virtuosité »). Quant aux deux autres, ce sont : 1° une allusion à « une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage — les retardataires rattrapant les autres en voletant — une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit

d'oiseaux ». 2^o Une allusion à « de nobles et calmes modèles de beauté humaine... comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce¹⁰⁴ ». D'où vient que ce passage se soit à ce point enflé et enrichi dans notre mémoire? D'où vient que nous ayons oublié l'épouse du vieux monsieur, mais non la démarche des jeunes filles, associée par nos soins à une sorte de naissance de l'homme, fraîche et harmonieuse, peinte dans une île, face à la mer, de la main d'un artisan potier sur le galbe d'un vase attique? C'est que nous voyons cette scène en nous, après l'avoir lue, comme nous ne pouvons entendre une musique qu'en nous, après que l'orchestre s'est tu. Certes, nous l'avons déformée, parce qu'il nous a été impossible de tout retenir, mais nous l'avons aussi reformée, non sur la base du texte, mais de l'émotion qu'il nous avait procurée. Proust nous a obligés à mépriser la lettre et la quantité pour ne nous attacher qu'à l'esprit et à la qualité. Nous sommes fidèles en quelque sorte non à son roman écrit, mais joué.

« Lisez en la chantant intérieurement une symphonie de Beethoven, écrit Gisèle Brelet : vous avez l'impression que sa forme se déroule en vous avec son tempo juste; mais chronométrez le temps que dura cette exécution imaginaire, vous constaterez qu'elle n'a duré environ que dix minutes et non point une heure, comme l'exécution réelle¹⁰⁵. » Allons plus loin. Remémorons-nous simplement le premier mouvement de la *V^e Symphonie*. Nous saurons ce qu'il est et son atmosphère nous sera restituée dès que nous nous serons rappelé le rythme et les intervalles des quatre premières notes du thème. Et pourtant ces quatre notes, si elles constituent l'armature structurelle du morceau n'en sont pas toutes les notes. Il se produit un étrange phénomène de rétrécissement sans perte de l'œuvre à son schéma.

De même il n'y a point de commune mesure, ni

dans la déflagration émotionnelle, ni dans les proportions, entre notre paysage intérieur de Balbec et le nombre de lignes matérielles écrites sur ce sujet; point de commune mesure sinon celle d'un certain « ailleurs » qui est commun à Proust et à ses lecteurs et dont le texte, écrit ou lu, n'est qu'un résidu parallèle, le passage obligé et étroit de la communication littérale. Si bien qu'on pourrait dire que Proust a inventé, dans le domaine des lettres, ou tout au moins systématiquement mis au point — car finalement il n'y a point d'échange d'ordre artistique qui ne se fasse selon ce schéma — le roman-partition.

Seul parmi tous les commentateurs, Pierre Abraham semble avoir compris cette particularité : « Qu'est-ce qu'une partition sinon un morceau de signes abstraits, écrit-il, sans plus de signification apparente qu'une inscription gravée en une langue perdue? Une inscription à laquelle le déchiffrement verbal ne suffit pas à conférer un sens. Lors même que nous avons appris à lire les notes, à connaître leur valeur, leur enchaînement et leur combinaison, nous restons inhabiles à en tirer leur signification véritable. Il ne suffit pas de savoir les lire pour assister brusquement à leur éclosion en rythmes et en timbres. De longs mois, de longues années, bien des auditions, bien de patientes études sont nécessaires pour qu'entre la vue et l'ouïe intérieure finisse par se nouer le réseau des réflexes. Comme s'il fallait qu'entre les nerfs optiques et les nerfs auditifs des centaines et des centaines de fibrilles eussent le loisir de s'accrocher, de s'entremêler, de doubler ou de tripler leurs jonctions. C'est seulement lorsque nous serons parvenus à établir au tréfonds de nous-mêmes le circuit de ces téléphonies secrètes que l'une des pages lentement sonorisée, renaîtra enfin pour nous à une vie nouvelle.

« L'appel de la musique n'était pas le fait du hasard. Pas plus que la musique, le livre que je croyais tenir

entre les mains n'existait en soi. Pas plus qu'en ouvrant une partition au milieu de la symphonie nous n'allons trouver la Beauté assise à nous attendre, en ouvrant un volume de Proust nous n'allons trouver la formule immobile à laquelle accrocher notre admiration.

« La partition de poche que nous rapportons chez nous n'est un livre qu'en trompe-l'œil. Pour nous faire accéder à la beauté qu'elle recèle, la symphonie prétend que nous entendions son histoire narrée depuis le début dans le silence respectueux d'une salle de concert.

« Il n'en est pas autrement du *Temps perdu*. Chacun des volumes qui le composent n'est un livre qu'en trompe-l'œil. Nous aurons beau le feuilleter et le refeuilleter, il ne se livrera à nous que si nous nous sommes imposé une démarche de lecture imitée de la démarche auditive de l'amateur de musique¹⁰⁶. »

Gisèle Brelet l'a dit aussi en termes plus précis : « L'œuvre musicale meurt; en réalité, c'est alors seulement qu'elle naît selon sa forme totale et définitive¹⁰⁷. » De même Proust s'est placé dans la mort de son œuvre pour en espérer la résurrection et non en lui-même mais en son lecteur pour juger de ses chances de survie — dans une postérité aliénée et non dans une antériorité personnelle. Nous tenons la chose pour exceptionnelle.

Le style.

Si nous laissons de côté la structure générale d'*A la recherche du Temps perdu*, pour aborder le sujet du style, nous rencontrons le substantif, équivalent du motif de trois notes, élément constitutif le plus simple de la musique.

Plusieurs commentateurs l'ont relevé, la poésie du mot joue un grand rôle dans le roman proustien. « ... Composition symphonique, s'il en fût jamais, écrit Cattai, et qui correspond par son but et ses procédés, mais sur le plan du roman, à l'idéal et à la technique des sonnets mallarméens ¹⁰⁸. » Quant à Gide, il imagine « une page de *Guermantes* imprimée à la manière du *Coup de dé* de Mallarmé; ma voix donne aux mots-soutiens un relief; j'orchestre à ma façon les incidentes, je les nuance, tempérant ou précipitant mon débit... ¹⁰⁹ » Séduisante manière de concevoir la lecture de Proust à haute voix, mais nous doutons du résultat. Certes, Proust a médité l'exemple de Mallarmé et fort bien compris le mécanisme de son esthétique. Il doit avoir aimé l'austérité de sa vie totalement vouée à l'art, au culte des Idées et de leur éternité. On retrouve dans le *Temps retrouvé* des traces de son platonisme. Mais tout cela n'empêche pas qu'il y a chez Mallarmé une économie de moyens, une foi dans l'extrême synthèse, un goût de la juxtaposition et de la résonance des vocables, une sorte de brisure de la syntaxe par le mot, une atmosphère de plain-chant et de pureté diamantine qui sont aux antipodes de Proust. On notera de plus que le seul disciple incontesté de Mallarmé, Valéry, a été à l'inverse de Proust, quoique son contemporain, l'écrivain le plus anti-romancier qui soit. Ce n'est pas par hasard; et la restriction dans la phrase que nous citons plus haut, « mais sur le plan du roman », est d'une importance primordiale.

Disons pour reprendre le problème à l'origine, qu'il faut distinguer chez Proust entre le substantif et le nom propre. Seul le second à ses yeux possède cette charge de poésie secrète qu'on pourrait appeler mallarméenne. Il peut en parler comme d'une « image confuse ¹¹⁰ » antérieure à toute vérification. Ce n'est qu'à son unique propos sans doute qu'il s'est adonné

aux jeux de la musique pure, de l'invention phonétique, qu'il s'est vu forcé, hors de toute légitimité, à créer des syllabes. Il lui fallait nommer chacun de ses personnages. On sait combien il a hésité avant de trouver les noms de Bergotte, Elstir, Guermantes, Charlus qui ne sont pas désignés de la même manière dans *Contre Sainte-Beuve* ou *Jean Santeuil*. On pourrait avancer qu'il n'y a de mallarméen dans *A la recherche du Temps perdu* que la constellation harmonieuse des noms, ces têtes d'épingle, dans lesquelles il a voulu enfermer toute la signification d'une vie, piquées au firmament de sa société. Des étoiles fixes.

Et encore! Aussitôt nés de son cerveau, ces noms se trouvent étayés par des titres nobiliaires qui eux n'ont rien d'inventé, mais baignent dans le courant de l'Histoire. Charlus, dont le titre mal compris de baron provoque tant de méprises (et de mépris) de la part des roturiers Verduriu, porte le prénom de Palamède, antique, nom de héros grec et « collection de sonorités anciennes » grâce à laquelle on peut se donner à soi-même des concerts « à la façon de ceux qui acquièrent des violes de gambe et des violes d'amour pour jouer de la musique d'autrefois sur des instruments anciens ¹¹¹ ». Il est aussi duc de Brabant — mot dont la sonorité mordorée a hanté l'enfance du narrateur ¹¹² — damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, etc. A défaut du gotha, la carte de France est mise à contribution, comme un immense réservoir d'annoblissements possibles. Mieux encore, ces personnages imaginaires coudoient de très réels aristocrates qui apportent à leur rayonnement féodal fictif l'appui de leur grandeur conservée et célébrée par les journaux du temps. Swann dîne avec le prince de Galles, Charlus a une duchesse de Bavière pour mère. Le narrateur rencontre dans une allée du Bois la princesse Mathilde, fille de Jérôme Bonaparte, et lui est présenté.

Le même phénomène se produit dans le choix des

noms géographiques et l'usage que Proust fait d'eux. Si Combray et Balbec sont les noms inventés ou tout au moins attribués délibérément à des lieux qui portent d'autres noms (Illiers, qui est d'abord près de Chartres, puis, à partir de la guerre, près de Laon; Cabourg, sur la côte normande, mais qui pourrait être aussi en Bretagne), Parme ou Florence désignent des villes précises et dont l'histoire est bien connue. Proust à leur sujet ne fabrique pas la sonorité de ces vocables, mais, à travers l'harmonie donnée des syllabes, s'interroge sur la vie historique de ces mots. Parme, mot « compact, lisse, mauve et doux », lui évoque simultanément la « douceur stendhalienne » et « le reflet des violettes ». Florence, « ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle » est à la fois pour lui ce parfum et cette image de fleur, parce qu'elle s'est appelée la cité des lys et que sa cathédrale est Sainte-Marie-des-Fleurs ¹¹³.

Le nom géographique n'est donc pas pour Proust musicalité pure, note tenue et unique, mais musicalité de la vie du nom à travers l'histoire, petit exercice de variations. De plus, comme Proust ne croit pas en l'existence objective de l'histoire, mais qu'elle n'a de réalité pour lui qu'au sein des consciences individuelles, le nom aussitôt connu et aimé se trouve marqué et déformé par les circonstances dans lesquelles il a été entendu ou lu, par les aléas de l'état sentimental. La variation est amplifiée de mille modulations qui lui sont étrangères, qui appartiennent non à l'objet désigné mais au sujet pensant, à son esprit, sa mémoire, son cœur. On pourrait dire que le son musical du nom est sans cesse à la fois dégradé et enrichi par la caisse à résonance du violon sur lequel il est joué. La coïncidence, le hasard jouent un grand rôle dans ce phénomène de survivance. La durée est fatalement fonction de fausses interprétations, voire de trahisons. Les noms nous offrant l'image de l'in-

connaissable que nous avons versé en eux, « nous partons chercher dans une cité, écrit Proust, une âme qu'elle ne peut contenir, mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom ¹¹⁴ ». Ce décalage apparaît clairement lorsque Brichtot, dans le « tortillard » de la Raspelière, donne au narrateur de doctes leçons de toponymie. D'une part, le narrateur a pu s'amuser au cours de sa jeunesse à humer le fumet des syllabes qui désignent les lieux qu'il aurait désiré visiter — Bayeux, Vitré, Lamballe, Coutances — et d'inexplicables représentations ont surgi de son inconscient, comparables aux jeux de correspondances auxquels Rimbaud se livre dans son sonnet des voyelles ¹¹⁵. Plus tard, il se dit passionné par les recherches d'un pseudo-savant, l'ancien curé de Combray, dont les étymologies fourmillent d'erreurs. Mais d'autre part Brichtot, au nom d'une science exacte, détruit de fond en comble l'édifice d'associations poétiques où son jeune interlocuteur promenait sa rêverie. A ce tournant d'*A la recherche du Temps perdu*, le nom géographique, comme d'ailleurs en d'autres pages le nom historique ravalé au rang de la science héraldique, est tombé de degré en degré au niveau du mot.

Qu'est-ce donc alors que le mot pour Proust? Il nous faut, semble-t-il, procéder par deux analyses successives pour arriver à le saisir.

Premièrement, le mot est simplement le signe commode, banal, sec, qui correspond à chaque objet que l'expérience nous fait connaître. Rien d'autre que la notation conventionnelle d'une réalité elle aussi conventionnelle. La désignation de ce que les choses sont pour tout le monde; un moyen d'échange superficiel. « Tout commentaire étant en mots, écrit Proust à Reynaldo Hahn, 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.)¹¹⁶. » Il ne saurait donc exister pour Proust une religion du mot propre, une magie du mot clef, puisque celui-ci n'exprime jamais la matière totale qu'il représente. Ce n'est pas Proust qui aurait, à l'imitation de Valéry composant *La Jeune Parque*, préparé d'avance ses palettes de vocables, comme des condensés d'énergie pure. Il n'aurait pas plus été capable, ainsi que Huysmans le dit de Mallarmé, de désigner d'un seul terme « donnant à la fois par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par un nom technique¹¹⁷ ». Il n'y a rien de symbolique, de marmoréen, de sacramental dans le vocabulaire de Proust. Il ignore la sorcellerie du mot irremplaçable et incantatoire. Il n'a eu au contraire que méfiance pour les termes sur lesquels un accord unanime se serait fait par la grâce de quelque opération occulte. Le langage ne lui inspire que des réflexions sceptiques et désabusées.

Mais secondement le mot est aussi pour Proust un objet naturel, comme les arbres d'Hudimesnil et les clochers de Martinville, qui cache sous son écorce fallacieuse une vérité profonde. Il le dépouille de sa fausse précision, de ses apparences d'évidence pour remonter dans le cours de son histoire jusqu'à sa racine, pour s'interroger sur la ou les significations personnelles que ce mot comporte. Il abat l'écran d'une unanimité fabriquée pour se perdre dans l'inconfort de mille interprétations possibles, fortuites, indéfiniment subdivisées, mais qui ont toutes leur source au plus intime et au plus vivant de la pensée. C'est moins l'aspect phonétique que sémantique du mot qui l'attire. Il collectionne les significations. Il plonge dans l'histoire de la langue, histoire qui n'est

elle-même qu'un agglomérat d'usages individuels et approximatifs. De même que Debussy, comme dit Roland Manuel, a voulu retrouver le son sous la note, Proust a voulu retrouver la sensation sous la notion ¹¹⁸. Et comme il ne possède que le langage pour révéler aux autres cette sensation poursuivie dans ses derniers retranchements et peut-être finalement appréhendée, il revient s'adresser au lecteur avec ces mêmes mots décortiqués, concassés, réduits à une sorte de bouillie ou de gelée transparente. On pourrait rapprocher ce traitement de la langue d'un passage d'*A la recherche du Temps perdu* sur les pierres tombales de l'église de Combray : « Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au chœur comme un pavage spirituel, n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettés blanches du marbre; et en deçà desquelles, ailleurs, elles s'étaient résorbées, contractant encore l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues ¹¹⁹. »

« Nous sentons dans un monde, déclare Proust, nous pensons, nous nommons dans un autre ¹²⁰. » On n'a sans doute pas assez remarqué que la hiérarchie de ces deux mondes n'est pas la même pour Mallarmé, les symbolistes et les poètes que pour Proust romancier. Tandis que pour Mallarmé dire est plus important que sentir, tandis qu'il nourrit l'orgueil de redonner son sens au mot de la trihu, Proust estime que seul le sentir compte, le dire n'étant qu'une manière d'évoquer cette antériorité du langage, de progresser ou

de régresser vers elle. La préoccupation d'éterniser le réel est commune aux deux hommes, mais le premier parie sur le mot qui donne vie, l'autre parie sur le prolongement de la vie dans le mensonge du mot. Mallarmé et ses disciples, pénétrés de l'exemple de Baudelaire, croient en une beauté solide de l'architecture verbale, en une « vocation poussinienne » de la langue française, selon l'expression que nous avons recueillie de la bouche d'Yves Bonnefoy, c'est-à-dire que pour eux tout est dans l'acte de proférer. Proust, au contraire, n'accorde sa confiance qu'à une certaine part secrète d'émotivité du langage, tout le reste n'étant qu'emballage trompeur, résidus à demi morts. Par là, Proust est très proche de l'irrationnalisme intuitif des romantiques qui ne possèdent plus la foi, qui n'ont plus envie de l'avoir, en la raison démonstrative des classiques. Et Benoist-Méchin voit juste, encore qu'il l'exprime en termes peu précis et que son allusion à la durée bergsonienne soit fausse, lorsqu'il écrit que par-delà les mots de Proust « il y a la mélodie continue, j'allais presque dire bergsonienne de Wagner, non la basse fondamentale de Rameau ¹²¹ ». Proust est peut-être le plus pur usager d'un rythme qualitatif de la langue française que Léon Daudet définit comme suit : rythme qui repose « non plus sur la césure syntaxique et la sonorité des vocables, mais sur l'intensité des sensations et des aperçus signifiés par le style ¹²² ».

En d'autres termes, nous retrouvons à propos du substantif, que nous aurions pu croire d'abord d'essence éternelle, puisque c'est de sa matière que l'œuvre d'art est faite, le temps dont nous avons si longuement parlé à propos de la construction. Proust lui-même fait allusion aux méfaits de ce temps, dans la phrase que nous avons citée sur les pierres tombales de Combray. Léon Daudet utilise le mot rythme. Loin d'être de qualité intemporelle et miraculeuse, le lan-

gage proustien baigne dans la durée. Il y a une pré-existence du mot avant que le mot soit prononcé ou écrit, pré-existence que l'écrivain prospecte par l'analyse. Le mot a vécu dans la conscience collective d'un peuple, dans la conscience particulière de chacun des membres de ce peuple. Il possède une charge affective qu'il importe de mesurer. Une « musique latente », comme disait Mallarmé, mais Proust se sent le devoir d'explicitier cette harmonie implicite. Ce qui nous amène à constater une post-existence du mot, une fois prononcé ou écrit, une sorte de commentaire obligatoire, l'énoncé de son pedigree par d'autres mots eux-mêmes commentés de proche en proche. On assiste à une extraversion des arcanes du langage. Tout se passe comme si, devant nous, Proust écartait à chaque instant les pétales d'une fleur pour en atteindre le cœur. Ce qui revient à dire que le temps de l'œuvre (temps de l'écrivain écrivant ou du lecteur lisant) est dépensé à explorer la durée d'épanouissement des mots. Proust déplie la sensation dans la phrase.

Force nous est donc de constater que l'unité stylistique chez Proust n'est pas le mot, mais la phrase. On notera d'abord avec intérêt que lorsque Proust lit un auteur, il distingue bien vite « sous les paroles l'air de la chanson ¹²³ », ce qui signifie sans contredit qu'il est plus sensible au tempo de la succession des mots, à la construction et au halancement de la phrase, qu'aux mots eux-mêmes. Lorsqu'il traite de Flaubert ¹²⁴, il parle de la valeur rythmique « des prépositions et des adverbes », de la conjonction et qui « marque une pause dans une mesure rythmique », de « l'étroite, l'hermétique continuité du style ». De même, lorsqu'il écoute parler Bergotte, c'est le « débit prétentieux, emphatique et monotone » de l'homme célèbre qui lui révèle « la qualité esthétique de ses propos ». Et, dit-il encore dans le même passage, ce qui exprime l'âme, c'est « le style ¹²⁵ ». On vérifiera

ensuite dans ses propres écrits qu'il ne condense pas mais délaie, n'impose pas mais suggère, qu'il ne procède pas par affirmations mais par corrections successives. Il ne cesse à chaque instant de justifier et d'expliquer l'arbitraire de ses choix. Démontant le mot pièce à pièce, il a besoin d'un vaste espace syntaxique pour les recueillir, et quoique séparées les unes des autres, pour les conserver ensemble. Faisons appel à une autre image : Proust préfère à l' X mystérieux du nom, à la formule définitive et simplifiée, la représentation de l'inconnue par les mille développements possibles du second terme de l'équation : X plus telle valeur connue, plus telle autre valeur connue, chacune de ces valeurs d'ailleurs pouvant être représentée elle-même par un autre système d'équations. Étant entendu que cette somme de facteurs divers est égale à l'inconnue du premier terme.

Si nous transposons ces remarques sur le plan de la musique nous remarquerons ceci. L'unité stylistique de Proust n'est pas la note unique, mais la polyphonie. Cependant, comme le langage écrit, ainsi que nous l'avons vu, ne peut en aucune manière traduire le distinct simultané de l'instant harmonique — nombre d'écrivains se sont heurtés à cette impossibilité — Proust a été contraint d'étaler l'accord dans le temps, de l'arpéger avec le secret espoir sans doute qu'il se recomposera, que les sons reprendront leur place les uns au-dessus des autres dans la mémoire de ses lecteurs. Par conséquent sa phrase obéit à deux impératifs : l'obligation de développer le simultané en projection linéaire et temporelle; l'aspiration à voir, au terme de l'arpège, tous les éléments se réemboîter les uns dans les autres et rejoindre la sensation première. C'est le mouvement de l'accordéon qui s'ouvre et se referme; c'est, à travers l'emploi de la série, le passage de l'unité à la multiplicité et de la multiplicité à l'unité.

C'est pourquoi la phrase proustienne, dans son organisation générale, est énumérative. Forcée de se dérouler elle déroule; elle juxtapose, répète, accumule. Il semble vraiment que Proust ait lu le passage suivant de Bergson et se soit pénétré de la vérité qu'il exprime : « Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée : mais beaucoup d'images empruntées à des ordres de choses très différents pourront, par la convenance de leur action, diriger la conscience sur le point où il y a quelque chose à saisir¹²⁶. » Ainsi que l'écrit Brincourt : « Proust vise à corriger l'approché de ses images par d'autres images, la simple probabilité de ses explications¹²⁷. » André Ferré cite une phrase du *Temps retrouvé* où nous avons d'ailleurs puisé pour rendre compte du phénomène de la création : « Cet écrivain... devrait préparer son livre minutieusement, avec un perpétuel regroupement de forces *comme une offensive*, le supporter *comme une fatigue*, l'accepter *comme une règle*, le suivre *comme un régime*, le vaincre *comme un obstacle*, le conquérir *comme une amitié*, le suralimenter *comme un enfant*, le créer *comme un monde...*¹²⁸ » M^{me} Louria de son côté a pu cataloguer 4633 répétitions, ou convergences, comme elle dit, dans *A la recherche du Temps perdu*.

Pour notre part, nous nous en tiendrons à relever l'emploi de la triple répétition, du rythme ternaire dans la disposition des épithètes. Les exemples fourmillent. Contentons-nous d'en emprunter trois à la seule description du clocher de Saint-Hilaire¹²⁹. « Sans trop savoir pourquoi, ma grand-mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de *vulgarité*, de *prétention*, de *mesquinerie...* » Plus loin : « Les cris des oiseaux qui tournaient autour de lui semblaient *accroître son silence*, *élancer encore sa flèche*, et lui *donner quelque chose d'ineffable*. » Ou bien encore cet effet de couplage de l'énumération ternaire : « C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à *toutes les occu-*

pations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville leur figure, leur couronnement, leur consécration.»

Que cette caractéristique de style soit autre chose qu'un tic, nous en avons deux preuves. D'une part Proust doit en avoir puisé le modèle ou la légitimation dans Flaubert. D'autre part, il est si conscient de sa marotte qu'il s'est amusé à la parodier dans le style épistolaire de Mme de Cambremer. Mais il y a plus important. Ce rythme ternaire procède à la fois du désir de marquer les temps et du projet de déboucher dans l'asymétrie. Pour une part, en exprimant sa pensée de trois façons, Proust ajoute à l'effet de répétition qui est déjà dans le rythme binaire, si souvent utilisé. Citons, parmi les mêmes pages que tout à l'heure : « La 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.* » Ou bien, avec appui sur le second terme, lui-même divisé en deux : « Sans doute, toute partie de l'église qu'on apercevait la distinguait de tout autre édifice par une sorte de pensée qui lui était infuse, mais c'était dans son clocher qu'elle semblait *prendre conscience d'elle-même, affirmer une existence individuelle et responsable.* » Le terme ternaire va dans le même sens, bénéficie du même élan. Proust insiste, réaffirme, bat le fer un coup de trop. Il augmente, complète, cède à une sorte d'entraînement et d'ivresse. Pour une autre part, il introduit le déséquilibre dans son style. Il inaugure par le chiffre trois toute une série d'autres chiffres possibles, quatre, cinq, six. Il crée surtout une économie des temps forts et des temps faibles, solidifiant ici, volatilissant là. On voit ainsi apparaître la phrase en arche, qui avance par sauts successifs, « construite comme sur de lourds pilotis », écrit Léon-Pierre Quint. « Mme Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des *fuchsias*, qui prenaient la mauvaise habitude de laisser leurs branches courir toujours partout tête baissée,

et dont les fleurs n'avaient rien de plus pressé, quand elles étaient assez grandes, que d'aller rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église, les *fuchsias* ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi ». Deux piliers, le mot *fuchsia* répété, et une énorme arche flanquée d'une petite, le déséquilibre quantitatif des deux arches étant compensé par le déséquilibre qualitatif : le second membre de phrase, maigre, est le plus important du point de vue du sens. De plus, on voit s'esquisser dans cet exemple ce que nous appellerions la phrase en écharpe. « Le fil ne se rompt jamais, écrit Brincourt à son propos, comme on s'en aperçoit, lorsqu'elle se termine au soutien puissant de son dernier membre ou de son dernier mot ¹³⁰. » En multipliant les propositions circonstanciées, les incisives, les parenthèses — ce que Fernand Gregh a grand tort de tenir pour des « défauts évidents ¹³¹ », Proust a l'air de se perdre, mais ce n'est qu'en apparence, car il ne néglige jamais de rassembler le tout dans un vaste mouvement enveloppant. Il bourre les intervalles de son accord de mille notes secondaires jusqu'à, semble-t-il, le distendre et le faire éclater; mais la dernière note ne fait jamais défaut, qui, par récurrence, balise l'itinéraire de la phrase de tous les signaux nécessaires. Tantôt, c'est l'élément fort de sens, court de dimension qui, comme nous venons de le voir, clôt la phrase : « Ma grand-mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité... qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante la nature quand la main de l'homme ne l'avait pas, comme faisait le jardinier de ma grand-tante, *rapetissée*, et *les œuvres de génie*. » Nous sommes en face de deux rejets l'un dans l'autre. Tantôt, c'est le mot à signification large, l'expression vague ou la comparaison qui noie dans sa brume les contradictions antérieures. « Les cris d'oiseaux qui tournaient autour de lui semblaient accroître son

silence, élaner encore sa flèche et lui donner *quelque chose d'ineffable.* » Ou bien : « Et en même temps elle souriait amicalement aux vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faite et qui, à partir du moment où elles entraient dans cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière, paraissaient tout d'un coup montées bien plus haut, *lointaines, comme un chant repris en « voix de tête » une octave au-dessus.* » Notons encore cet exemple où il y a double rejet et renforcement du second sur le premier par un choix plus judicieux des termes : « L'église!... simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros, et où il semble que le facteur aurait dû s'arrêter le matin quand il faisait sa distribution, avant d'entrer chez M^{me} Loiseau et en sortant de chez M. Rapin; il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle *une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir.* M^{me} Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des *fuchsias*, entre les fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, *mon esprit réservait un abîme.* » Finalement, on aboutit à un type de phrase où toute mesure paraît rompue, qui fait penser au rythme asymétrique et filé de certains poèmes de Verlaine ou à certaines œuvres musicales à cinq temps, comme le thème de la « Promenade » dans les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski par exemple. On ne sait plus où est le début et la fin, si ce qui commence s'achève ou vice versa; la floraison ininterrompue des détails donne l'impression d'une vague étale et indéfiniment renouvelée, d'une immobilité dans l'agitation et la germination accélérée, d'une sorte d'ubiquité de l'observateur. Brincourt a sans doute raison de rapprocher paradoxalement cette prolifération des « moments » harmonieux de la musique de Debussy. « L'art debussyste se caracté-

rise en effet par des accords qu'aucune direction extérieure ne semble conduire. Ces accords ne sont pas pris dans le mouvement. Ils ne poursuivent aucune solution, sinon celle d'un enchaînement dans lequel ils sont suggérés l'un par l'autre plutôt qu'ils ne se provoquent ¹³². » Voici un exemple de cet épanouissement un peu flasque, enté sur le mince pédoncule d'un troisième élément de phrase, sans contre-poids : « Je savais exactement la couleur qu'avait le soleil sur la place, la chaleur et la poussière du marché, l'ombre que faisait le store du magasin où maman entrerait peut-être avant la messe, dans une odeur de toile écrue, faire emplette de quelque mouchoir que lui ferait montrer, en cambrant la taille, le patron qui, tout en se préparant à fermer, venait d'aller dans l'arrière-boutique passer sa veste du dimanche et se savonner les mains qu'il avait l'habitude, toutes les cinq minutes, même dans les circonstances les plus mélancoliques, de frotter l'une contre l'autre d'un air d'entreprise, de partie fine et de réussite. »

Certes, il est exact que le style de Proust a évolué et que le début de *La Fugitive* n'est pas écrit comme le début de *Du côté de chez Swann*. Mme Monin-Hornung a relevé avec justesse qu'à mesure que Proust avançait dans la rédaction de son œuvre, les images et les allusions culturelles tendaient à disparaître ¹³³. Nous assistons à un tarissement poétique progressif. Musicalement parlant, nous abandonnerions l'accord développé en mélodie pour l'ajustement contrapuntique de thèmes horizontaux. Le devenir de Bach remplacerait le devenir de Wagner. Cette évolution est due à bien des raisons, toutes valables : hâte dans la rédaction, esquisse d'une convergence de l'œuvre et de la vie de Proust qui nous mène au seuil d'une sorte de journal intime étouffant, etc. Mais il ne semble pas que la structure même du style proustien en soit affectée. Il s'est passé simplement deux choses. D'une

part, le cœur ou les nerfs ont pris la relève des sens dans la perception de la vie et surtout de la souffrance. Proust ne donne plus à voir ou à entendre, mais à sentir plus profondément, sentimentalement ou intellectuellement. La sensation auditive ou olfactive est remplacée par la constatation psychologique ou la vérité morale. La remarque discursive et sèche joue le rôle de l'impression globale. C'est-à-dire qu'on se trouve en face non d'un déroulement harmonique, mais d'un entrelacs de motifs brefs. D'autre part l'immense partie déjà constituée de l'univers proustien tend à se substituer à l'univers tout court. Proust n'a plus recours à son expérience directe des choses pour gaver ses phrases, mais à ce qu'il en a déjà dit. Son réservoir à comparaisons, sa table de références ne sont plus le monde ou le monde intérieur des artistes, mais son livre en voie d'achèvement. D'où un changement dans la qualité de la matière, non dans la manière dont elle est brassée. Sans insister, nous n'en donnerons pour preuve que ceci : dans les deux premières pages de *La Fugitive*¹³⁴, les termes finaux des principales phrases sont « que je n'aimais plus », « les premiers calmants », « sincérité », « douleur », mots clefs qui suffiraient à résumer le drame du narrateur et d'Albertine, et surtout ce dernier, le mot « mort » dans un passage si semblable aux exemples que nous avons cités plus haut qu'il vaut la peine de le rapporter : « Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions; maintenant je la voyais comme une *divinité* redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur, que si elle se détache, si elle se détourne de nous, cette *déité* que nous ne distinguions presque pas, nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort. »

Ces quelques exemples suffiront à montrer que Proust, ayant ravalé le langage au niveau où il doit être, celui de moyen d'expression, sait en exploiter les richesses infinies. Il n'adore pas, il tire profit; il ne célèbre pas un culte, il exerce une science. Tout se passe comme si, conscient de l'éphémère durée des mots et des idées, conscient aussi de la confusion où trop de mots plonge le lecteur, Proust s'était donné pour tâche de prolonger leur retentissement dans l'esprit, de démêler, de carder d'une griffe sûre leur écheveau embrouillé. Tantôt il fonde sa phrase sur une note tenue de pédalier; tantôt il affirme la tonalité par la même note répétée ou l'aboutissement à l'accord parfait. Ou bien il rattrape au moment même où elle semblait se perdre la fin d'une mélodie; il ranime le son en train de s'évanouir. Parfois encore, il laisse s'installer, comme par excès de pédale, un apparent chaos qu'il éponge d'un coup, et une seule note, sortant de l'incohérence s'impose et se prolonge. Très souvent donc, il suscite en nous l'attente de la conclusion qui apaise. Et plus il recule cette échéance obligatoire, plus il aiguise notre attention, plus il donne d'importance à la résolution de l'accord. Il est passé maître en l'art de jouer avec ce qu'on appelle en musique la sensible, jeu que Wagner a si souvent et si abusivement pratiqué avec l'emploi des cadences brisées, dans le chœur des pèlerins de Tannhäuser, par exemple.

Cette habileté dans le dynamisme ne l'empêche pas de savoir également dégager, mener de front plusieurs thèmes à la fois, soit qu'il dessine des plans sonores d'intensité variable, soit qu'il jongle avec des parentés harmoniques et des similitudes de timbres. Ses meilleurs morceaux sont toujours des cantates à plusieurs voix. Il y a en lui un pianiste aux doigts admirablement déliés et indépendants les uns des autres qui cisèle les articulations de l'œuvre, les nœuds de l'en-

chaînement, tous les mystères fonctionnels de la machine, et un compositeur qui, connaissant les ressources de l'orchestre et puisant dans les différentes catégories de mots comme dans les registres des cuivres, des bois, des cordes, clarifie le texte en même temps qu'il le revêt d'une carnation sensuelle. En d'autres termes, Proust n'ignore rien des effets qu'on peut tirer du choix des mots, de la place qu'ils occupent dans la phrase, de leur association par le sens et par la fonction. Ni la sémantique ni la syntaxe n'ont de secret pour lui.

C'est ici que sa plus grande originalité apparaît. Tandis que certains poètes comme Verlaine ont surtout été sensibles à la musique du langage, à la sonorité plus ou moins suggestive des syllabes, tandis qu'ils se sont laissés aller à une assimilation quelque peu abusive de bruit de la parole à l'harmonie — ce que l'on excusera si l'on songe que la poésie qu'ils écrivaient était, dans leur pensée, toujours destinée à être dite — Proust s'est montré beaucoup plus subtil. En se résolvant à écrire un roman qui ne sera jamais lu que des yeux, il semble avoir compris que la musique de son œuvre serait « plutôt latente qu'acoustique¹³⁵ », qu'elle ne serait jamais perçue que comme une musique intérieure. Vibration non des cordes vocales, mais de la mémoire; durée et modulation des sons non par la forme du poème, mais par la qualité des significations, leur pouvoir d'attraction ou de rayonnement, par la qualité de l'arrangement syntaxique, sa souplesse, sa ductilité. Proust n'a pas considéré le langage comme une musique, la parole n'étant alors qu'un instrument à produire des sons, et à partir de ces sons des représentations imaginaires. Mais méditant sur les moyens et les effets de la musique comme sur les moyens et les effets du langage, il a vu dans ces deux activités humaines, prises dans leur totalité, deux arts parallèles. Si bien qu'il n'a pas réduit la littérature à un

bruit, aussi sublime qu'il soit. Il a su au contraire exploiter toutes ses caractéristiques en analogie et non en imitation des caractéristiques de la musique. Chez lui, ce n'est pas l'émission du mot qui est musicale, c'est son contenu. De plus, loin d'être tenue pour trop rationnelle, donc loin d'être ramenée à une juxtaposition de mots, la phrase lui paraît être l'équivalent du discours musical : les lois de la syntaxe sont à ses yeux assimilables aux lois qui régissent la musique. Paradoxalement, il a musicalisé ce qu'il y a de plus abstrait et non ce qu'il y a de plus concret dans le langage, c'est-à-dire la sémantique et la grammaire. Il n'a pas méprisé l'esprit, sous prétexte d'établir une connexion directe de la réalité à l'âme, mais il a sensibilisé cet esprit au point d'en faire un sixième sens, il a surtout utilisé comme matière à émotion l'immense réserve intellectuelle et spirituelle dont le langage, jusque dans ses règles les plus scolaires, est le dépositaire. Par là, en dépit des affinités évidentes de son style avec ceux de Chateaubriand ou de Barrès, il est peut-être plus proche qu'on ne croit des écrivains français en apparence très éloignés d'une manière musicale de s'exprimer. Au point que la phrase suivante de Dutourd, à propos de Stendhal, cet admirateur du code civil, pourrait lui être appliquée : « La musique des mots a ses lois subtiles et non écrites, qui ne sont pas celles de la musique des sons, et que connaissent sans les avoir apprises les gens qui ont la vocation d'écrire ¹³⁶. » Il suffit de lire, pour se rendre compte de ce phénomène, l'analyse que Proust fait de l'emploi de la conjonction *et* chez Flaubert ou ce qu'il écrit des changements de temps chez cet auteur : « Le premier, il les met en musique ¹³⁷. » De même il confie à Barrès : « Dans ce que vous écrivez, il y a certains changements de ton qui n'existent qu'en musique ¹³⁸. » Sur le modèle de semblables considérations, on pourrait entreprendre l'étude de l'emploi

musical du pronom ou de la conjonction de subordination dans le *Temps perdu*. Ce n'est donc pas par réduction de la langue à ses sonorités, mais par réestimation et transmutation de tous les outils du langage que le style de Proust peut être dit musical. Il n'y a pas décalque de l'un des arts sur l'autre, mais sur la base d'une identité première, le déroulement dans la durée, il y a développement similaire, quoique dans des domaines différents.

Il nous reste à voir maintenant ce que la signification des mots représente exactement pour Proust et quel genre de rapport, de préférence à tous les liens syntaxiques possibles, il établit entre eux. Car Proust ne s'est pas glissé au-dessous de la forme des mots pour tomber dans le formalisme des concepts intellectuels, il n'a pas élu la phrase comme moyen d'expression pour exposer des idées, puisqu'il ne croit à aucune vérité d'ordre rationnel. Cela n'aurait été que troquer une tyrannie contre une autre, une durée éphémère contre une autre durée à peine moins éphémère. Or, ce que Proust rêve de capturer et de domestiquer, c'est l'éternité. Il pense pouvoir y parvenir par un unique moyen : l'usage de la métaphore. « Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style », écrit-il dans son article sur Flaubert ¹³⁹. Ce que Maurois commente de la manière suivante dans la préface qu'il a écrite pour *A la recherche du Temps perdu* : « La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une à l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par

le lien indescriptible d'une alliance de mots ¹⁴⁰. »

Qu'est-ce à dire? Nous avancerons tout d'abord que cette éternité réside dans le jeu des connexions et des rapprochements. En constatant que nous ne percevons jamais que dans l'illusion (« N'est-il pas logique... de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ¹⁴¹ »), que nous ne nommons jamais qu'en visant à côté, que nous n'utilisons jamais les mots que les uns pour les autres, Proust ouvre la voie à une chaîne indéfinie d'approximations. Il se donne le droit de substituer toujours une expression plus précise à une expression moins précise. Chute en cascade vers la racine même du mystère. Il dote le mot d'un pouvoir de métamorphose inépuisable, en laquelle il voyait la qualité première des toiles d'Elstir; il lui accorde une puissance protéique infinie.

Mais, en même temps, il élargit de proche en proche le champ des parentés. Une chose peut toujours ressembler à une autre et dans un rayon toujours plus vaste. La comparaison porte en elle un avenir d'expansion illimité. Si bien que Proust rameute autour de chacune des impressions qu'il désire nous restituer des zones de réalité de plus en plus larges. Il a besoin pour évoquer un seul souvenir d'en appeler au monde entier. A la limite, pour qu'une vérité se trouve affirmée, il faut que l'univers dans sa totalité témoigne en sa faveur. Chacune de ces vérités est semblable à une valeur *pi* qui ne sera exactement estimée qu'à l'aide de décimales puisées dans la série infinie des nombres. L'insécable nécessite la mobilisation de multiples agrégats fragmentaires; l'unité procède de la multiplicité; le spécifique se définit par l'hétérodoxe.

L'emploi généralisé de la métaphore est donc tout autre chose que la désignation « par artifice de symbolisme ¹⁴² », comme dit Proust, d'une surréalité tenue pour plus réelle ou plus durable que la réalité

commune. Tout autre chose qu'un remplacement du prosaïque par le poétique, du laïque par une quelconque révélation religieuse. Ce serait arbitrairement arrêter le mouvement, et au contraire la métaphore est un jeu de miroirs permanent où ce qui se ressemble s'assemble, mais avec une telle amplitude qu'on assiste finalement à une sorte d'éclairage des contraires les uns par les autres. L'identité est signifiée par la différence. La trahison fait figure d'entêtement fidèle. De manière plus générale encore, la part d'obscurité des choses, de plus en plus circonscrite, développe une part de lumière des choses de plus en plus dispersée; ou si l'on veut, le concret répond à l'abstrait et vice versa : il y a épaissement et liquéfaction réciproques.

Ainsi, Proust entretient mille dialogues entre interlocuteurs étrangers. Entre le monde humain et le monde de l'art : M^{me} Swann ressemble à la Zéphora de Botticelli et la fille de cuisine de Combray à la Charité de Giotto. Entre la psychologie humaine et les sensations esthétiques : les comparaisons musicales nous en ont donné plusieurs exemples. Entre l'univers des sentiments et l'univers des sciences. « Notre intelligence, si subtile soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui composent le fond de notre cœur et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état *volatil* où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de *solidification* ¹⁴³. » Entre la beauté plastique et la beauté morale : « Des fenêtres de sa tour, placées deux par deux les unes au-dessus des autres, avec *cette juste et originale proportion dans les distances* qui ne donne pas de la *beauté* et de la *dignité*, qu'aux *visages humains...* ¹⁴⁴ » Entre la nature et la société, le banal et l'exceptionnel, l'équivoque et le sacré, le sublime et le parodique — nous n'en fournirons pour preuve que les vers d'Athalie cités (double profana-

tion religieuse et culturelle) pour décrire les rapports de M. Nissim Bernard et de son jeune protégé.

Bref, Proust rapproche et écarte alternativement les branches du compas. Tantôt il précise d'une image pittoresque, tantôt il dissout dans le vague d'un terme qui ne figure rien. Tantôt il ramène au quotidien, tantôt il transpose à de hauts niveaux de noblesse. Le supérieur et l'inférieur s'amalgament, le ciel et la terre se confondent : on assiste à une rencontre de l'aspiration à l'incarnation et de l'aspiration à la spiritualisation. Une concordance s'établit peu à peu du fortuit au fortuit, du contingent au contingent. L'illogisme des analogies, parce qu'elles sont simultanément acceptées et refusées, le mensonge du langage, parce qu'il y a oscillation constante entre deux termes, finissent par postuler l'existence, dans le non-explicité, d'une harmonie universelle et d'un garant de cette harmonie. On devine indéfiniment l'indicible — l'essence ou l'éternité — pour la raison qu'il n'est jamais nommé mais enfermé entre les images déformantes qui devraient l'illustrer. C'est ainsi qu'on touche à l'intemporel.

Mais n'allons pas trop loin : on ne touche pas à cet absolu, on tend seulement vers lui. Proust se serait-il abusé en s'accordant un délai toujours renouvelé, un sursis sans limite ? L'éternité ne serait-elle pour lui que le renvoi *sine die* d'une élection toujours reculée ? Ces objections nous obligent à reprendre le problème selon une autre perspective.

Jusqu'à présent, nous avons étudié la métaphore comme un moyen. Mais il est également possible, par un retournement de l'esprit qui s'interroge dès lors sur ses propres instruments de connaissance, de l'étudier comme une théorie. Aussi bien Proust nous a-t-il habitué à ce genre de conversion lorsque, renonçant à fonder la légitimité des sentiments et des opinions, il définit les lois qui conditionnent leur existence.

Considérée comme une démarche de l'esprit, la métaphore est par essence abstrayante car elle préfère au mot exact, lequel est toujours plus ou moins inexact, le rapport entre deux mots. C'est dans ce rapport même, constaté par l'intelligence ou perçu par la sensibilité, que se trouve la vérité. Vérité inexprimable, puisqu'elle n'est qu'une possibilité de comparaison, et spirituelle, puisqu'elle dépend d'un certain pouvoir de l'esprit. C'est pourquoi nous irions plus loin en avançant que ce principe de concordance est assimilable, comme le fait remarquer Maurois, au principe de causalité des sciences. De même que la connaissance objective du monde est fonction de l'usage du raisonnement causal, et par là est le reflet d'une structure mentale particulière, la connaissance proustienne du monde est fonction du raisonnement analogique et reflète une structure mentale poétique que Proust s'est choisi d'illustrer. La vérité qu'il croit pouvoir isoler et fixer n'est rien d'autre que la vérité de son esprit en train de chercher à connaître. Nous ne pensons pas, quoi qu'il ait subi l'influence de Wagner et se soit quelquefois illusionné sur la possibilité d'atteindre à l'expression d'un certain archétype du monde, que par l'usage de la métaphore il ait poursuivi on ne sait quelle « forme fondamentale » d'origine platonicienne. Ainsi que l'exprime Mallarmé : « La musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée ¹⁴⁵. » Il nous paraît plus probablement soumis à l'enseignement de Kant qu'il aurait assimilé surtout par la lecture de Schopenhauer et qui se ramène à la phrase célèbre : « Le monde est ma représentation », — le possessif « *ma* représentation » ayant naturellement un sens beaucoup plus étroit que chez les philosophes idéalistes allemands. La métaphore est donc pour lui une forme de perception de l'univers que l'esprit s'est donnée à lui-même. Là

seulement est l'invariant, là seulement est l'éternité, non hors de lui, dans une matière étrangère, mais en lui et dans la manière dont il moule à sa ressemblance la matière des choses. Le cercle est clos : la première fausse impression rejoint la dernière fausse impression la plus élargée, tous les éléments possibles de comparaisons se confondent dans l'unité d'un comportement de l'esprit.

Somme toute, la métaphore contient en elle-même la dualité sous l'angle de laquelle nous l'avons étudiée. En tant que procédé, elle est un refus et une reconstruction de la réalité indéfiniment esquissée et différée. Mais dans la mesure où ce procédé en appelle à l'image, il représente aussi la nomenclature la plus complète qu'on puisse imaginer du réel. Considérée sous l'angle du concret, la métaphore implique la différence, et sous l'angle de l'abstrait l'unité. Elle est multiplicité dans la réalisation et appréhension de l'identité dans l'intention. Double face, jusqu'ici jamais harmonisée, d'une même totalité. En d'autres termes, la démarche spirituelle engendre les aberrations du style et ce style, ses « anneaux nécessaires », comme dit Maurois, corrige et infléchit en une courbe la ligne droite de la quête métaphysique.

Ultime constatation : la conséquence de ce que nous venons d'exposer, c'est la consonance profonde de toutes les parties d'*A la recherche du Temps perdu*, des plus infimes aux plus vastes. D'une part, en élucidant le mystère du mot par la phrase, Proust a également élucidé le mystère de la phrase, ce qu'elle avait peut-être d'encore trop circonscrit et d'arbitraire, par le paragraphe, le paragraphe par le chapitre, le chapitre par l'épisode, et ainsi de suite. D'où la formidable densité de quelques heures et de quelques journées, les proportions finales du roman qui est comme le monstrueux développement algébrique d'une inconnue X. Proust écrit à M^{me} de Noailles : « 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 musique¹⁴⁶. » D'autre part, il est clair que les notions sans cesse rompues dans leur spécificité pour être amalgamées les unes aux autres en vertu de leurs affinités ont amené à une transparence générale de l'œuvre, à un éclatement et à une dispersion infinitésimale de son noyau central. Le texte est comme saupoudré de ce qui constitue son unité. En troisième lieu, la vibration qui est dans la métaphore, ce qu'on pourrait appeler son mouvement alternatif d'une image qui ne satisfait pas à une image qui satisfait un peu plus, fait régner partout une tension, un suspens unificateurs. Ainsi le microcosme reflète le macrocosme, la similitude est intuitivement perçue dans la dissemblance, l'intention dans laquelle le roman a été entrepris — opposer la vie à la mort, la création à la paresse — se retrouve à tous les moments de son élaboration : systole, diastole. La « figure principale », pour reprendre les termes de Ghyka, est dans toutes les « subdivisions¹⁴⁷ ». La qualité maîtresse d'une œuvre, écrit encore Proust à M^{me} de Noailles, « c'est une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation¹⁴⁸ ». On reconnaît là aussi bien la fluidité du style de Bergotte que les permutations et les substitutions qu'Elstir a eu la témérité de tenter en peinture. Mais on y reconnaît encore plus la musique.

En effet, Proust a réussi à rejoindre la musique par le langage en le dotant des caractères principaux du mystère musical. Dépassant l'expression poétique —

longues, brèves, sonorités des syllabes — qui ne serait que la décalque d'une partition, il a obtenu l'identification de ce que l'on sent, indépendamment du système de notation, aussi bien lorsqu'on lit des yeux que lorsqu'on écoute des oreilles. Il a confondu en une seule l'émotion du lecteur et celle de l'auditeur, émotion qu'on pourrait assimiler simplement au déroulement de la vie, c'est-à-dire le temps de l'œuvre inséré dans le temps de l'existence vécue. Mieux encore, il a su retrouver ce phénomène propre à la musique qui veut que plus elle est seulement musique, à savoir une forme pure, plus elle émeut les racines mêmes de l'être, notre informulé profond. Et sur ce chemin l'on peut dire encore que, par l'usage de la métaphore, par l'exercice de la volonté acharnée à mieux connaître, il a réussi ce miracle de l'œuvre se distillant à elle-même son avenir et sa légitimation, non dans la poursuite d'une quelconque quintessence ontologique, d'un concept final, mais par l'établissement d'une tension qui se procure, en toute autonomie, ses maxima et ses minima, qui possède en son unique qualité sa propre ontologie : l'art qui se fabrique son être.

Ainsi le romanesque proustien est, en dernière analyse, non la représentation du monde réel, mais l'aspiration à exprimer sa perfection souhaitée. La musique n'est pas autre chose. De plus, cette perfection n'est pas représentée par les mots, mais par l'écart toujours présent qui subsiste entre le moyen de désignation et la chose désignée, et cet écart est un indicible qui est peut-être ce qui se rapproche le plus de l'indicible des sons. Si bien qu'en lisant Proust, on est à la fois au plus près de son adhérence au monde, et, parce que cette adhérence est finalement inexprimable, convié à lui substituer notre propre adhérence au monde. La musique nous procure les mêmes jouissances : celle d'assister à l'émission du son, et, pour l'entendre

vraiment, de répéter, après le musicien, cette même émission. « Comprendre une mélodie, écrit Gisèle Brelet, c'est la chanter intérieurement, c'est la recréer ¹⁴⁹. » Nous sommes dans un univers abstrait où ce qu'il y a de plus concret en même temps que de plus commun à nous tous dans notre besoin de vivre trouve à s'épanouir librement. Nous célébrons la rencontre du divin qui veut s'incarner et du non-divin qui veut se désincarner.

Le temps proustien.

Si, comme nous l'avons dit, il n'y a de ressemblance indiscutable entre l'œuvre romanesque de Proust et l'œuvre musicale que dans le fait qu'elles se déroulent l'une et l'autre dans le temps, il est normal que nous terminions notre enquête par un essai de définition de ce temps.

Procédons par élimination. Il s'est trouvé beaucoup de monde pour affirmer à juste titre que le temps proustien n'est pas historique, tranche d'années de telle date à telle date, comme dans *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. Proust n'aime ni l'histoire, assemblage de contingences, ni la vie des peuples (« Les niais s'imaginent que les grosses dimensions des phénomènes sociaux sont une excellente occasion de pénétrer plus avant dans l'âme humaine ¹⁵⁰ ») ni la mémoire volontaire qui ne cesse de se tromper ou qui ne nous restitue que des événements morts. On a relevé aussi qu'il ne saurait s'agir d'un temps biographique, de l'enfance du narrateur à sa maturité, comme dans les mémoires et les recueils de souvenirs. Preuve en est l'existence de *Du côté de chez Swann*, fragment important de l'ensemble, consubstantiel au

temps de l'œuvre, mais qui se situe pourtant avant la naissance du narrateur et qui a toutes les qualités d'un roman objectif.

On s'est alors rabattu sur la notion de durée interne. On a avancé l'idée de temps psychologique. Mais ici encore certaines difficultés subsistent. Quelle durée? Celle du narrateur considéré comme un personnage chez qui les états d'âme se succéderaient d'une manière ininterrompue? Nous aurions affaire à un type de roman qui est né après Proust, avec Joyce ou Faulkner : le monologue intérieur qui est aux antipodes de la narration proustienne. Celle du narrateur en proie à la réminiscence? Par intervalles seulement. Le *Temps perdu* n'est pas une longue réminiscence, mais une conséquence du phénomène de la réminiscence. Ou en train d'écrire? Encore par intervalles. Proust ne s'est jamais adonné à la confidence du journal intime. On s'est donc aventuré plus haut, en pleine métaphysique. On a pu parler de temps biologique et l'on s'est imprudemment risqué à assimiler la durée proustienne à la durée bergsonienne. Georges Poulet a remis les choses au point : la première est un vide, la seconde est un plein; la première un discontinu, la seconde un continu ¹⁵¹.

Serait-ce qu'aucune réponse positive n'est valable? Certainement pas. Il en existe peut-être une, mais plus complexe qu'on ne l'a cru communément.

En deux mots, nous dirions qu'il existe deux temps proustiens intimement confondus : un temps musical et un temps dramatique. Le premier de ces temps, Gisèle Brelet le définit comme suit : « L'œuvre musicale engendre son temps propre, dépendant d'elle-même et de son acte, un temps perpétuellement ajusté à elle-même, qui la suit au lieu de la précéder, qu'elle renferme au lieu qu'il la renferme et qu'elle suscite au lieu de le subir ¹⁵². » D'où il découle que « la musique n'est pas dans le temps, mais que c'est le temps qui

est dans la musique ¹⁵³ ». De même chez Proust, comme nous l'avons montré, la durée est la condition *sine qua non* de la création de l'œuvre. Quelque chose qui n'existe pas avant d'être utilisé, mais qui pour être utilisé doit pourtant avoir existé. Une antimatière qui soutient la matière; un vide qui appelle le plein. Une anticipation absolue. Secondement, et précisons-le bien, c'est dans l'action de supprimer ce vide et de rejoindre l'anticipation que l'œuvre crée ce cadre en le comblant, se donne un profil en inventant un volume. Il y a interférences constantes entre le moule et la pâte. C'est pourquoi l'on peut dire que ce temps proustien est né d'un pari métaphysique et d'un souci journalier de faire au mieux son métier d'écrivain. Il est le produit d'une foi qui ne se justifie pas rationnellement et d'un effort situé au niveau le plus bas de la volonté. Distance pure qui devient réelle dans la mesure où, après l'avoir supposée, on la parcourt et on la mesure, ce temps est au fond le mouvement qui se prouve en marchant. Il est impossible de le qualifier, car n'importe quelle activité peut être le moteur de sa perpétuelle sécrétion. Et c'est ici que nous rencontrons le second temps proustien.

Dans la musique, la forme accouche de la forme, le temps existe par la grâce de ses propres subdivisions, exprimées par le son, le phrasé, le rythme; il est impossible de distinguer le contenant du contenu. Surtout, il n'y a pas de décalage chronométrable entre le temps qui est dans la musique et le temps où la musique se déroule. Autrement dit, la transmission du message musical ne pose pas de problème. La durée de la musique, issue de la durée intérieure du musicien, rejoint sans difficulté et sans mutilation la durée intérieure de l'auditeur.

Ces conditions font malheureusement défaut dans le cas du roman. Tout d'abord, il n'y a rien de commun entre le temps de lecture, qui peut être pressé, ralenti,

interrompu, et le temps d'audition totalement modelé par le temps musical. Secondement, la durée intime de l'écrivain, sa pulsion vitale imprimée au tempo du récit, au rythme de la phrase, n'est pas synchrone avec le temps que suggère l'œuvre. S'il y a un contenant délimité et structuré sur le modèle de la musique, il y a aussi un contenu qui ne découle pas du contenant, mais qui emprunte sa matière au temps banal dont justement l'œuvre voulait se différencier. Chassé par la porte, il revient par les fenêtres et réenvahit tout l'habitable.

C'est ainsi que nous redécouvrons dans le roman proustien, sous la forme du temps dramatique, artificiellement fabriqué, comparable à ce que le trompe-l'œil et la perspective sont en peinture, toutes les durées dont la vie peut nous avoir procuré l'expérience et que nous avons tout à l'heure et à bon droit éliminées : temps philosophiques divers que Proust a pu hériter de Bergson, de Schopenhauer; temps psychologique de l'écrivain en train d'écrire ou du personnage narrateur en train de souffrir, de se perdre en contemplation, de se souvenir; temps de l'évolution historique d'une société entre les années 1880 et 1918. Et nous ajouterions encore, à des degrés variables de purification, tous les temps qui sont comme les échelons que Proust a gravis — arrivé au haut, il n'a pas supprimé l'échelle — pour parvenir à sa conception strictement esthétique de la durée : le temps de la réminiscence, passé réactualisé, très proche du drame wagnérien; le temps de l'illumination panthéiste et mystique, qui rappelle Debussy; le temps des constatations morales, qui est une sorte de présent de vérité générale; le temps des interminables journées, freiné et non immobilisé dans son mouvement continu vers l'avenir, par le poids des détails accumulés... De là les multiples irrégularités du déroulement narratif chez Proust qui ont prêté à des interprétations aberrantes,

car on ne peut les expliquer qu'à condition de ne pas les ramener à un schéma unificateur.

Quant à la transmission du message littéraire, elle est naturellement beaucoup moins immédiate et complète que dans le cas de la musique. Mais la courbe du mouvement est la même. En imposant une forme musicale à une matière amusicale, Proust s'est obligé et a obligé le lecteur au détour par le haut pour à la fois fonder la légitimité de ce qu'il avait à communiquer et pour le rendre assimilable. Le lieu de rencontre est à mi-chemin d'un Olympe péniblement et imparfaitement atteint, trop humain quoique surhumain, mais assez surélevé pour que, l'un écrivant, l'autre lisant, à des heures différentes qui seront peut-être un jour séparées par des siècles, ils aient participé d'une durée tout de même exceptionnelle qu'il est dérisoire de mesurer — de même que la durée réelle d'une symphonie n'a aucun sens par rapport aux dimensions temporelles qu'elle évoque — et dont il est impossible de replacer le contenu, en expansion ininterrompue, dans un quelconque temps historique. Comme soustraits à la révolution des astres, dans une zone d'eux-mêmes également soustraite à l'horloge du ciel, ils ont été la voix qui parle et l'oreille qui recueille les paroles. Par chacune de ces communions, la survie de l'œuvre est assurée : son temps est prolongé; certains diront éternisé.

Polyvalence de Proust.

Égaler la musique. L'entreprise était de poids. Affirmer ou nier qu'elle ait été couronnée de succès ne paraît guère possible. On ne peut répondre que d'une

manière plus nuancée, par des oui et des non alternés.

Oui, si l'on considère la période littéraire étroite qui va à peu près de 1880 à 1914. Par son œuvre, Proust semble avoir réalisé cette cérémonie esthétique totale dont ont rêvé les symbolistes, Mallarmé d'abord, puis Valéry. A ceci près que ce que d'autres entendaient obtenir par l'union de la poésie et du théâtre, il l'a obtenu, lui, par la transsubstantiation d'un genre dit vulgaire et impur : le roman.

Nous ajouterons que cette victoire a moins été une fusion de la littérature et de la musique au plus haut de leur épanouissement qu'une collusion au début d'un état de décadence. Ce n'est pas plus par plus qui a donné plus, mais plutôt moins par moins.

D'une part, la musique de Wagner, dont Proust a surtout été imprégné — et à un moindre degré la musique impressionniste française — ne répond plus aux normes de la musique classique. Par le fait même qu'elle est en quête de sa propre essence, elle traduit un certain défaut d'assurance, elle s'inscrit dans le mouvement général de la pensée romantique. Et paradoxalement, c'est en ayant recours à des éléments extra-musicaux, psychologiques et pittoresques, qu'elle tente d'asseoir sa suprématie. Elle est à la fois plus pure et moins pure qu'elle ne l'a jamais été. D'autre part, la littérature semble en être déjà, selon l'expression de Nathalie Sarraute, à l'ère du soupçon. En même temps, elle se cherche une virginité qui ne va plus de soi, elle se déclare toute-puissante parce qu'elle sent justement qu'elle ne l'est plus guère et elle se lance à la poursuite de nouveaux moyens d'expression qui n'ont plus rien à voir avec les seuls pouvoirs de l'intelligence et de la raison. Elle se dit capable de traduire l'absolu et peut-être à cause de cette insoutenable prétention, elle plie le genou devant l'impossibilité de suggérer d'indicible.

En d'autres termes, la démarche créatrice musico-

littéraire de Proust est le résultat d'une double défiance à l'égard des langages traditionnels de la musique et de la littérature. Sur le plan de la compétence musicale, Proust ne peut être comparé ni à un Thomas Mann en Allemagne, ni en France et plus près de nous à un Pierre Jean Jouve. Il possède moins la science des sons qu'il n'en a la prescience, l'intuition. On pourrait presque mettre dans sa bouche les mots de Stendhal : « Je m'aperçois qu'une musique est excellente lorsqu'elle me jette dans des idées de génie sur l'objet qui m'occupe actuellement ¹⁵⁴. » Ou de Valéry : « La musique m'aide énormément à penser, mais pas à elle ¹⁵⁵. » En ce qui concerne la littérature, toute la vie de Proust et nombre de ses jugements, soit exaltés soit défaitistes, prouvent qu'il n'a cessé de s'interroger sur la légitimité de son art. Impossible de dire de lui qu'il crée comme un pommier mûrit ses pommes. Il ne s'en remet pas à l'efficacité des mots, il se dépense à leur en réinventer une, forgeant ses outils en même temps qu'il les utilise.

Ce n'est donc pas dans l'incandescence d'un maximum de ferveur que la musique et la littérature se sont confondues, mais dans le noir d'une demi-défaite parallèle. Les défenses de la forme étant tombées, l'armure des deux protagonistes s'étant effritée, il y a eu confluence complexe et obscure. Et ceci sous un double aspect : l'union de ce qui était commun aux deux arts sous leurs oripeaux particuliers, en-deçà de l'épiderme, par une sorte de mise à vif du plus mystérieux de leur pouvoir; le mélange et la dérivation de leurs dépouilles respectives par une expansion anarchique de leurs deux domaines.

Cette constatation nous amène, si nous nous plaçons sur le terrain strictement esthétique, à remplacer notre premier oui par un non. Partant d'un modèle musical, celui de Wagner, qui, loin d'atteindre à la perfection et à la possession de la musique par elle-même, reflète

plutôt l'éternelle insuffisance humaine, Proust ne corrige pas de tels défauts, mais les aggrave. Tout ce qu'on a pu critiquer dans les opéras de Bayreuth est valable, à plus juste titre encore, pour *A la recherche du Temps perdu*. L'ascèse manquée, chez le compositeur, de la durée psychologique au temps musical se retrouve chez le romancier. Malgré ses efforts pour nous faire croire à la victoire de l'art sur le temps, Proust reste le poète du désir, de la nostalgie, de l'incomplétude. Somme toute, il n'a vaincu, c'est-à-dire écrit une œuvre, que pour nous rendre compte de l'état d'illusion et de déception où se déroule toujours la vie. Dans une forme qui veut ne pas être un mirage de plus, c'est la philosophie des apparences trompeuses de Schopenhauer qui se développe. Et cette forme elle-même, en outre, demeure une métamorphose inachevée où « le devenir pathologique du wagnérisme » l'emporte sur la plénitude présente du classicisme, où la psychologie de la création s'étale en lieu et place de la joie simple, immédiate, sans commentaires, d'être en train de créer ou d'avoir créé quelque chose. La musique dans son essence ne joue un rôle qu'à titre d'impulsion première et de modèle structurel dont il est impossible d'égaliser le fini. « Cheminement psychologique », comme dit Costil, vers un idéal intangible¹⁶⁶.

Il résulte de cette défaite que si musique et littérature se sont interpénétrées, elles n'ont pu s'identifier l'une à l'autre. Et c'est un succès qui se dégage d'un échec, car si Proust avait réussi, il n'y aurait plus eu de roman du tout, la littérature en serait au point où en est la peinture d'aujourd'hui qui s'efforce, bien en vain, de confondre l'étendue et la durée, d'ahatter les frontières entre les différentes activités artistiques. Les catégories littéraire et musicale ont quelque chose de spécifique à quoi l'on pourrait rapporter ce que Proust dit de l'irréductible qualité de chaque

artiste. Il existe peut-être aussi une irréductible individualité de chaque art.

Force nous est alors de remplacer notre second non par un nouveau oui, cette fois-ci hors de toutes considérations historiques et esthétiques, mais dans une perspective purement humaine. Tout simplement Proust est l'un de nos plus grands romanciers, comme Wagner, de son côté, est l'un des plus grands musiciens du monde. Il n'y a plus ici échange de bons procédés entre la musique et la littérature, mais équivalences parallèles. Pour révolutionnaire qu'il ait été, Wagner n'en est pas moins soutenu et nourri par le génie de sa race et la tradition musicale allemande. La musique est pour lui « un langage global, une pensée confusément totale, une sensibilité synthétique et mythique, une manière de pont entre l'idéal et le réel ¹⁵⁷ ». La forme de son œuvre « se pose par rapport à la forme classique, la vainc en restant d'abord à l'intérieur d'elle, en lui empruntant des éléments qu'elle portait secrètement en son sein ¹⁵⁸ ». De même Proust, lorsqu'il écrit, et peu importe que le vague et le cosmologique l'aient attiré, adopte la clarté des termes, la précision de l'observation sociale, la logique du raisonnement qui caractérisent le cartésianisme français. Il s'appuie sur Saint-Simon, M^{me} de Sévigné, Balzac et il développe certaines de leurs virtualités. Il se trouve doux être, puisque seul l'art d'écrire des mots pouvait égaler en France l'art d'écrire des sons en Allemagne, l'unique Wagner français possible par identité de format et divergence culturelle. Ou si l'on veut, Proust serait un Debussy à qui n'aurait pas manqué l'énorme table à résonances que constitue l'héritage littéraire français de la Renaissance au Romantisme, lui-même héritier du lointain passé de l'antiquité grecque et romaine. Il se passe chez lui le même enrichissement que chez Valéry qui, au moment de composer *La Jeune Parque* et bien qu'il soit parti des théories de Mallarmé,

rétrograde dans la quête de ses modèles jusqu'à Chénier, Racine, Euripide.

Seconde constatation. De même que Wagner, dans sa fureur destructrice et son entêtement à revenir au « trop humain », a tracé la voie à Mahler et à Richard Strauss et préparé l'expérience de la musique atonale, cette forme qui se cherche dans le refus de toutes les formes antérieures, de même Proust, en se sacrifiant moins qu'on n'a cru à l'art, mais en subordonnant cet art à une vie qu'aucune sclérose ne paralyse, se tient au seuil de notre littérature moderne. Et ici une autre comparaison s'impose : avec Jean-Jacques Rousseau. Pour la raison d'abord qu'il existe de troublantes similitudes de tempérament entre ces deux hommes : outre un même goût pour la musique, de l'attrance pour l'eau et ses jeux (quand l'un contemple les vaguelettes qui viennent mourir sur le rivage de l'île Saint-Pierre, l'autre contemple la mer), de l'inclination pour l'enfance, ses ivresses et ses tourments, pour la perception ingénue du monde; d'où, en leurs deux génies, une incapacité flagrante à se séparer de soi, à dépasser le genre de l'autobiographie, même dans l'exercice le plus strict, mais toujours frémissant, persuasif et au fond subjectif, du raisonnement logique. On notera que George Sand est entre eux comme un relai et un dénominateur commun. On n'aura garde d'oublier que c'est chez Rousseau, avec Chateaubriand, qu'on trouve pour la première fois le thème de la réminiscence — les fameuses violettes — ainsi que le thème du remords — le ruban volé dans les *Confessions*.

De plus, tous deux sont à la charnière de deux époques; l'un à la veille de la Révolution, l'autre à la veille et au lendemain de la Première Guerre mondiale. La chose est importante non pas tant par le fait qu'ils auraient annoncé ou vécu ces événements, mais parce qu'ils ont dévoilé et traduit dans leur œuvre une évo-

lution décisive de la littérature : chez Rousseau, la fin du règne de la raison et l'entrée en lice du sentiment; chez Proust, la fin du règne du sentiment et l'entrée en lice de la sensibilité. Avec chez tous les deux, naturellement, un retour en force de l'intelligence, issue chez l'un des « lumières » du XVIII^e siècle, chez l'autre de l'engouement pour les sciences du XIX^e siècle. Mais cette intelligence n'est plus autonome; elle est soumise, chez le premier aux impératifs du cœur, chez le second aux impératifs des sens. Sur le plan plus étroit de l'art, et par le culte de la musique qu'ils avaient en commun, Rousseau a remplacé le raisonnement par l'effusion, tandis que Proust a substitué à une prétendue permanence des attachements humains la toute-puissance de l'impression. Ils ont chacun à un degré variable désintellectualisé l'art, personnifié ses pouvoirs et tenté de fonder sa force de persuasion sur autre chose que l'évidence : sur une légitimité profonde de la spontanéité sentimentale et de la spontanéité des sensations. Ce qui revient à dire qu'ils ont réduit les possibilités d'accord entre eux-mêmes et le lecteur, mais qu'ils ont compensé la chose par la qualité de cet accord. Leurs deux univers sont simultanément plus concrets et plus métaphysiques que la plupart des univers littéraires.

Dans la mesure où cette révolution s'est faite en profondeur, la survivance et l'efficiencie de leur œuvre peuvent être comparées. En apparence, le romantisme ne ressemble pas à Jean-Jacques Rousseau. Mais ni Stendhal ni George Sand n'auraient été ce qu'ils ont été sans lui. Il est également évident que le sentimentalisme du XIX^e siècle, la religiosité déiste, les illusions politiques procèdent de son influence. De même Proust, en apparence, n'a pas de descendance directe parmi nous. Il n'y a pas en France de roman comparable à *A la recherche du Temps perdu* et nous sommes aujourd'hui très loin de l'hédonisme esthétique et de la critique

conçue comme une analyse de la qualité que professait son auteur. Mais a-t-on remarqué, par exemple, la correspondance de certaines attitudes psychiques entre Proust et Malraux, dans la conception de l'amour, la hantise de la mort, surtout dans la signification dont l'un et l'autre revêtent l'histoire de l'art? Plus généralement, n'y a-t-il pas quelque chose de proustien dans la solitude désespérée de l'homme que la littérature actuelle exprime, en même temps que dans les moyens qu'elle met en œuvre pour échapper à cet ostracisme où l'individu croit vivre : le culte de la sensation à la fois cynique et fervente, si visible dans la suprématie de l'érotisme sur l'amour ou la morale; la passion de la métaphysique qui, au-dessous de tous les désaccords, cherche à renouer le fil rompu de la communication des esprits? Au « tête, cœur, ventre » de Platon, nous avons substitué l'épiderme — ou, si l'on veut, les sens, les nerfs — et l'âme — ou si l'on veut l'obsession de durer.

En conclusion, l'œuvre de Proust n'a de place dans aucune école littéraire, encore qu'on puisse la considérer comme une sorte de bilan du romantisme, de Chateaubriand à Mallarmé en passant par Michelet et Baudelaire. Elle est, à un moment donné de l'histoire, un amalgame presque accidentel et instable de littérature et de musique qu'il serait vain de prendre pour modèle. Elle tient debout parce que son créateur l'étreint et oblige toutes ses composantes à coexister ensemble.

Mais il est aussi exact que, si on ne peut l'imiter, elle est le prototype de l'œuvre d'art à laquelle une multitude d'autres œuvres semblent être rattachées par voie de conséquence. C'est qu'en faisant appel à la musique, comme à une source d'inspiration et à un répondant esthétique, Proust a posé et tenté de résoudre les vrais problèmes de la création. D'une part, il a montré que l'art ne pouvait subsister qu'en remon-

tant aux racines de la vie, bien en-deçà des recettes et des styles, là où la musique s'identifie à nos pulsions les plus intimes. D'autre part, il a donné la preuve inverse que l'art ne pouvait conquérir son autonomie qu'en s'inventant ses formes, et non en les empruntant à une réalité quelconque, se construisant à lui-même un système de références assimilable aux mathématiques. Si nous lions entre elles ces deux leçons contradictoires, nous dirons que Proust a suggéré qu'à la fois la pâte créait le moule et que le moule suscitait la pâte. Enfin, en affirmant qu'on ne pouvait refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant¹⁵⁰, il a placé l'art dans le seul royaume qui lui convienne, celui où la mort engendre la résurrection, où le rien égale le tout et où l'infidélité procède de la fidélité. Comme la musique qui n'est vraiment elle-même, perçue dans sa totalité et non dans son passage, possédée et non contemplée, devenue partie composante de notre être pour un destin qui reste le sien tout en ne l'étant plus, qu'au moment où les instruments se sont tus et ne retentissent plus que dans notre souvenir, source de nos remémorations et de nos anticipations, grenier divin de nos ressources physiologiques et psychologiques.

Notes

Avant-propos.

1. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 192.

Première partie.

1. Floris Delattre, *Bergson et Proust*, p. 39.
2. *Lettres à M^{me} C.*, Préface, p. 7.
3. André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, p. 17.
4. *Pastiches et Mélanges*, p. 228-229.
5. *Temps Perdu*, II, p. 325.
6. *TP*, II, p. 343.
7. *Lettres à Schiff*, p. 24.
8. *Contre Sainte-Beuve*, p. 289.
9. *TP*, I, p. 64.
10. *Les Plaisirs et les jours*, p. 180-183.
11. Citée dans *Lettres à M^{me} C.*, p. 13.
12. *Les Plaisirs et les jours*, p. 17-48.
13. Fernand Gregh, *Mon amitié avec Marcel Proust*, p. 44.
14. André Billy, *L'Époque 1900*, p. 35-36.
15. *Chroniques*, p. 28-38.
16. Bardac, *Madeleine Lemaire et Proust*, *Revue de Paris*, août 1949.
17. A. Adam, *Le Personnage de Proust et le problème des clefs*, *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1952, p. 80.

18. André Billy, *op. cit.*, p. 323.
19. Georges de Lauris, *Souvenirs d'une Belle Époque*, p. 150.
20. *Chroniques*, p. 39-46.
21. *Idem*, p. 55-61.
22. *Idem*, p. 62-66.
23. Cité par Georges Cattau, *Marcel Proust*, p. 57.
24. Robert de Billy, *Lettres et Conversations*, p. 171.
Lettres à Reynaldo Hahn, p. 136-137. Henri Bonnet,
Marcel Proust de 1907 à 1914, p. 29.
25. *Lettres à Antoine Bibesco*, p. 141.
26. Georges de Lauris, *op. cit.*, p. 138-139.
27. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 197 et 181.
28. *Idem*, p. 144.
29. Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, p. 83.
30. *Lettres à J.-É. Blanche*, p. 107.
31. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 182.
32. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 234.
33. Marie Scheikevitch, *Souvenirs d'un temps disparu*, p. 130.
34. *Contre Sainte-Beuve*, p. 328-331.
35. Jean Santeuil, III, p. 47.
36. *Lettres à Paul Souday*, p. 64.
37. *Lettres à Lavallée*, p. 10.
38. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 177.
39. *Lettres à M^{me} de Noailles*, p. 177.
40. *Lettres à M^{me} de Caillavet*, p. 111.
41. A. Adam, *op. cit.*, p. 62-63.
42. Robert de Montesquiou, *Mémoires*, II, p. 286.
43. Rachilde, *Portraits d'hommes*, p. 218.
44. Fernand Gregh, *op. cit.*, p. 35.
45. J.-É. Blanche, *Mes Modèles*, p. 103.
46. *Lettres à Montesquiou*, p. 14.
47. *Idem*, p. 231.
48. *Idem*, p. 229.
49. Jean Santeuil, II, p. 17 et 26.
50. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 53.
51. Jean Santeuil, II, p. 293-297.
52. Edmond de Goncourt, *Journal*, IX, p. 177.
53. Duc de Gramont, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, p. 171.

54. Marie Scheikevitch, *op. cit.*, p. 231.
55. *Contre Sainte-Beuve*, p. 127-128.
56. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 57.
57. *Idem*, introduction de Philippe Kolb, p. 18.
58. *Idem*, p. 176.
59. *Idem*, p. 229.
60. *Idem*, préface d'Emmanuel Berl, p. 9.
61. *Lettres à M^{me} C.*, p. 131.
62. *Lettres à Louis de Robert*, p. 48.
63. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 189.
64. *TP*, III, p. 372-373.
65. *TP*, III, p. 497.
66. *Lettres à un ami*, p. 235.
67. *Lettres à Robert de Billy*, p. 72.
68. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 199-200. *Lettres à Antoine Bibesco*, p. 93.
69. *Lettres à Vaudoyer*, p. 85.
70. Georges de Lauris, *op. cit.*, p. 139.
71. René Chalupt, *Petite Musique de nuit à la façon de Marcel Proust*, *Revue internationale de Musique*, n^o 11.
72. *Lettres à Schiff*, p. 12.
73. *TP*, II, p. 32.
74. *TP*, II, p. 562.
75. *TP*, II, p. 957.
76. *Lettres à Montesquiou*, p. 77.
77. Duc de Gramont, *op. cit.*, p. 171.
78. Robert de Montesquiou, *Mémoires*, II, p. 151.
79. Robert de Billy, *Lettres et Conversations*, p. 50.
80. Robert de Montesquiou, *Têtes d'expression*, p. 180-181.
81. Cité par Monique Ruysen, *Comment ils en parlent*, *Bulletin de la Société des Amis de Proust*, n^o 9 (1959), p. 112.
82. *TP*, I, p. 73 et *TP*, III, p. 859.
83. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 38.
84. *Idem*, p. 163-164.
85. *Idem*, p. 238.
86. *Idem*, p. 199-200 et 206.
87. *Idem*, p. 197.
88. André Maurois, *op. cit.*, p. 195-196.
89. *Lettres à Robert Dreyfus*, p. 183.

90. Cité par Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, p. 327.
91. *Chroniques*, A propos de Baudelaire, p. 212-238.
92. *Les Plaisirs et les jours*, p. 135-140.
93. André Billy, *op. cit.*, p. 57-58.
94. *Idem*, p. 61.
95. Mallarmé, *Divagations*, Éd. Skira, p. 135-142.
96. Cité par Henri Mondor, *Précocité de Valéry*, p. 185.
97. André Cœuroy, *Musique et Littérature*, p. 231-232.
98. Georges de Lauris, *op. cit.*, p. 51.
99. *Chroniques*, p. 42.
100. Robert de Montesquiou, *Mémoires*, II, p. 112.
101. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 91.
102. *TP*, II, p. 412.
103. *TP*, III, p. 758.
104. *Jean Santeuil*, III, p. 331.
105. J.-É. Blanche, *op. cit.*, p. 101.
106. Georges Cattau, *Marcel Proust*, p. 70.
107. *TP*, I, p. 350.
108. *Lettres à Mme de Noailles*, p. 178.
109. *Lettres à Schiff*, p. 26.

Deuxième partie.

1. André Cœuroy, *La musique dans l'œuvre de Proust*, p. 203-205.
2. *Les Plaisirs et les jours*, p. 180-183.
3. *Jean Santeuil*, I, p. 157.
4. *TP*, I, p. 236.
5. *TP*, I, p. 301.
6. *TP*, I, p. 289.
7. *TP*, I, p. 883.
8. *TP*, I, p. 605.
9. *TP*, II, p. 688.
10. *TP*, II, p. 491.
11. *TP*, I, p. 331.
12. *TP*, I, p. 328.
13. A. Adam, *op. cit.*, note p. 52.
14. *TP*, II, p. 808, 817-818 et *TP*, II, p. 1088.
15. *TP*, II, p. 928.

16. *TP*, I, p. 189, *TP*, I, p. 206, *TP*, III, p. 240.
17. *TP*, III, p. 251.
18. *TP*, II, p. 906.
19. *Les Plaisirs et les jours, Mélomanie*, p. 108-112.
20. *Les Plaisirs et les jours*, p. 110.
21. *TP*, II, p. 815.
22. *Les Plaisirs et les jours*, p. III.
23. *TP*, II, p. 814.
24. *Jean Santeuil*, III, p. 196-200.
25. *TP*, II, p. 491.
26. *Lettres à Robert Dreyfus*, p. 183.
27. *TP*, II, p. 469-470.
28. *TP*, II, p. 470.
29. *TP*, I, p. 733.
30. *TP*, II, p. 814-818.
31. *TP*, I, p. 531.
32. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 47 et 201.
33. *TP*, III, p. 263.
34. *TP*, II, p. 449.
35. *TP*, III, p. 248.
36. *TP*, III, p. 758.
37. *TP*, I, p. 531.
38. *TP*, II, p. 817.
39. *TP*, II, p. 954.
40. *TP*, II, p. 954.
41. *TP*, III, p. 1025-1026.
42. *TP*, II, p. 75.
43. *Jean Santeuil*, III, p. 238 et III, p. 165.
44. *TP*, I, p. 654.
45. *Mélanges. En mémoire des églises assassinées*, p. 96.
46. *Jean Santeuil*, I, p. 63.
47. *Contre Sainte-Beuve*, p. 63.
48. *TP*, I, p. 83.
49. *TP*, I, p. 670.
50. *TP*, III, p. 84.
51. *TP*, I, p. 34 et *TP*, III, p. 1046.
52. *TP*, III, p. 866-869.
53. *TP*, I, p. 208-210.
54. *TP*, II, p. 48.
55. *TP*, II, p. 942.
56. *TP*, II, p. 727-728.

57. TP, I, p. 550.
58. TP, I, p. 456.
59. TP, II, p. 340.
60. *Jean Santeuil*, III, p. 147-148.
61. TP, I, p. 347.
62. TP, III, p. 251.
63. TP, II, p. 70.
64. TP, III, p. 117-118.
65. TP, II, p. 780.
66. TP, III, p. 84.
67. TP, I, p. 811-812.
68. TP, II, p. 1035.
69. TP, III, p. 1065-1066 (dans *Notes et variantes*) et TP, II, p. 142-143.
70. *Les Plaisirs et les jours, Regrets et Réveries*, p. 201-203.
71. *Les Plaisirs et les jours*, p. 131-132.
72. TP, III, p. 653-654.
73. TP, III, p. 543.
74. TP, I, p. 218-219.
75. *Benoist-Méchin, La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 70-71.
76. TP, I, p. 223-225.
77. *Jean Santeuil*, III, p. 142.
78. *Les Plaisirs et les jours*, p. 203.
79. TP, I, p. 222-225.
80. TP, I, p. 208-212 et TP, I, 218-219.
81. TP, I, p. 236-238.
82. TP, I, p. 270.
83. TP, I, p. 266.
84. TP, I, p. 350.
85. TP, II, p. 371.
86. TP, III, p. 500.
87. TP, III, p. 559-560.
88. TP, I, p. 212.
89. *Benoist-Méchin. La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 70-71.
90. *Les Plaisirs et les jours*, p. 126.
91. *Lettres à Mme Strauss*, p. 14.
92. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 175.
93. *Jean Santeuil*, III, p. 223-227.
94. TP, III, p. 452.

95. *Jean Santeuil*, III, p. 225.
96. *TP*, I, p. 353.
97. *TP*, I, p. 344.
98. *Jean Santeuil*, III, p. 225.
99. *Idem*, III, p. 224-225.
100. *TP*, I, p. 350.
101. A. Adam, *op. cit.*, p. 68.
102. *TP*, I, p. 287.
103. Arnold de Kerchove, *Musique*, La Table Ronde, août 1952.
104. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, p. 390.
105. *TP*, I, p. 304.
106. *TP*, I, p. 534.
107. *Jean Santeuil*, III, p. 225.
108. *Idem*, I, p. 165.
109. *TP*, I, p. 529.
110. *TP*, III, p. 158.
111. *TP*, III, p. 248-252.
112. *TP*, I, p. 147.
113. *TP*, I, p. 159-163.
114. *TP*, II, p. 1115-1130.
115. *TP*, III, p. 88-90 et *TP*, III, p. 193.
116. *TP*, III, p. 261, 262.
117. *TP*, III, p. 265.
118. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 192-193.
119. *TP*, III, p. 265.
120. *TP*, III, p. 376.
121. André Cœuroy, *Musique et Littérature*, p. 246.
122. *TP*, III, p. 880.
123. *TP*, III, p. 850.
124. *TP*, II, p. 1030 et *TP*, II, p. 1128.
125. *TP*, III, p. 250.
126. *TP*, III, p. 252.
127. *TP*, III, p. 253.
128. *TP*, III, p. 253.
129. *TP*, III, p. 261.
130. *TP*, I, p. 138.
131. *TP*, III, p. 873.
132. *TP*, III, p. 875.
133. *TP*, III, p. 257-258.
134. *TP*, III, p. 256.

135. Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, p. 142, Paris, Éd. du Seuil, 1957.
 136. TP, III, p. 257.
 137. TP, III, p. 258.
 138. TP, III, p. 895-896.
 139. Georges Cattaui, *Marcel Proust*, p. 191.
 140. A. Adam, *op. cit.*, p. 85.
 141. Pierre Meylan, *Les Écrivains et la Musique*, p. 72.
 142. TP, III, p. 254.
 143. *Les Plaisirs et les jours*, p. 141-159.
 144. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 192-193.

Troisième partie.

1. TP, III, p. 217.
2. *Chroniques*, p. 45.
3. *Jean Santeuil*, II, p. 55.
4. TP, II, p. 957.
5. TP, II, p. 727-728.
6. TP, II, p. 942.
7. TP, I, p. 333.
8. TP, I, p. 456.
9. *Contre Sainte-Beuve*, p. 284.
10. TP, III, p. 382.
11. TP, II, p. 1105 et TP, III, p. 221.
12. *Chroniques*, p. 37 et 44.
13. *Lettre à Gaultier-Vignal*, p. 26.
14. TP, II, p. 371.
15. *Lettres à Montesquiou*, p. 86, à *Lavallée*, p. 9. *Jean Santeuil*, I, p. 161.
16. TP, III, p. 253.
17. TP, III, p. 500.
18. Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, p. 151.
19. TP, II, p. 814-818.
20. TP, I, p. 791.
21. TP, I, p. 331.
22. *Contre Sainte-Beuve*, p. 230.
23. Cité par Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 148.
24. TP, I, p. 287.
25. TP, II, p. 638.

26. *Lettres à Montesquiou*, p. 244.
27. Cité par Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 21.
28. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 122.
29. Cité par Roland Manuel, *Plaisir de la Musique*, II, p. 62.
30. *Contre Sainte-Beuve*, p. 383.
31. Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Préface, p. 29.
32. *TP*, II, p. 346.
33. *TP*, I, p. 481.
34. Benoist-Méchin, *la Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 47-48.
35. *TP*, III, p. 906.
36. *TP*, I, p. 255.
37. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 257.
38. *TP*, II, p. 605.
39. *Jean Santeuil*, I, p. 318.
40. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 450.
41. *TP*, II, p. 1010.
42. *Lettres à Walter Berry*, p. 4.
43. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 115.
44. Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, p. 137.
45. *Idem*, p. 165.
46. *Vues sur la France*, p. 21.
47. Willy Schmid, *Concerts*, nouvelle série, p. 127-133.
48. Combarieu, *Histoire de la Musique*, III, p. 314.
49. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 47.
50. *TP*, III, p. 160.
51. *Lettres à M^{me} de Noailles*, p. 202.
52. *TP*, III, p. 682.
53. Pierre Meylan, *op. cit.*, p. 72.
54. Georges Cattau, *Marcel Proust*, p. 248.
55. Robert de Billy, *op. cit.*, avant-propos, p. 13.
56. *TP*, II, p. 12.
57. *TP*, II, p. 391.
58. René Dumesnil, *Richard Wagner*, p. 31.
59. *TP*, III, p. 160.
60. *TP*, III, p. 159.
61. *TP*, III, p. 160.
62. Article sur Balzac, numéro spécial d'*Esprit*, consacré à Albert Béguin (décembre 1958), p. 844.

63. *TP*, III, p. 159.
64. *Contre Sainte-Beuve*, p. 220.
65. *TP*, III, p. 161.
66. Baudelaire, *Première lettre à Wagner*, *Revue musicale*, 1^{er} novembre 1922.
67. *TP*, III, p. 249.
68. Baudelaire, *Première lettre à Wagner*.
69. Baudelaire, *Œuvres complètes* (Pléiade), II, p. 487.
70. *Idem*.
71. Mallarmé, *Divagations*, p. 139.
72. *Chroniques*, p. 150-189.
73. *Chroniques*, p. 196.
74. *TP*, III, p. 718.
75. *TP*, III, p. 160.
76. *TP*, III, p. 161.
77. *TP*, II, p. 814.
78. *TP*, II, p. 549.
79. *TP*, III, p. 161.
80. *TP*, III, p. 168.
81. *TP*, II, p. 731.
82. *Pastiches et Mélanges*, p. 99.
83. Bourguès et Denéréaz, cité par Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 148.
84. Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Debussy*, p. 131.
85. Claude Debussy, *M. Croche antidilettante*, p. 122.
86. *Lettres à Reynaldo Hahn*, Préface, p. 8.
87. *Idem*, p. 199-200.
88. A. Adam, *op. cit.*, p. 87.
89. Léon-Pierre Quint, *Marcel Proust, sa vie et son œuvre*, p. 116.
90. Juliette Monin-Hornung, *Proust et la peinture*, p. 28.
91. Cité par Émile Haraszti, *Précis de Musicologie*, p. 297.
92. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 202.
93. *TP*, II, p. 813.
94. *TP*, II, p. 817.
95. *TP*, III, p. 375.
96. *TP*, III, p. 117-118.
97. Maurice Emmanuel, *op. cit.*, p. 37.
98. *Idem*, p. 180.
99. Antoine Goléa, *Analyse de Pelléas et Mélisande*, p. 180.

100. Roland Manuel, *op. cit.*, III, p. 154.
101. Cité par Émile Haraszti, *Précis de Musicologie*, p. 296.
102. Floris Delattre, *op. cit.*, p. 20.
103. Cité par Roland Manuel, *op. cit.*, III, p. 173.
104. Claude Debussy, *op. cit.*, p. 18.
105. Cité par Roland Manuel, *op. cit.*, III, p. 181.
106. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 403.
107. Roland Manuel, *op. cit.*, I, p. 283.
108. Mauricc Emmanuel, *op. cit.*, p. 35.
109. Floris Delattre, *op. cit.*, p. 20.
110. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 699.
111. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 199-200.
112. *Idem*, p. 206.
113. *Idem*, p. 202-203.
114. Marie Scheikevitch, *op. cit.*, p. 124-126.
115. *TP*, III, p. 372-373.
116. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 199-200.
117. Willy Schmid, *op. cit.*, p. 13.
118. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 575.
119. *Idem*, p. 575.
120. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 202.
121. *Idem*, p. 201.
122. *Mélanges*, Journées de lecture, note, p. 271.
123. Cité par Combarieu, *op. cit.*, III, p. 471.
124. George Sand, Jacques, p. 218-219.
125. George Sand, *Lettres d'un voyageur*, p. 56.
126. Cité par Thérèse Marix-Spire, *op. cit.*, p. 270.
127. Stendhal, *Vie de Haydn*, p. 96.
128. Baudelaire, *op. cit.*, II, p. 487.
129. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, article *Imitation*.
130. *Lettres à Robert Dreyfus*, p. 252.
131. *TP*, I, p. 684.
132. *TP*, I, p. 533.
133. *Contre Sainte-Beuve*, p. 160.
134. *TP*, II, p. 911.
135. *TP*, II, p. 47.
136. *Contre Sainte-Beuve*, p. 330.
137. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 2.
138. *Lettres à M^{me} de Noailles*, p. 201.
139. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 93.

140. *TP*, II, p. 48.
141. *Contre Sainte-Beuve*, p. 230-231.
142. *TP*, III, p. 718.
143. Baudelaire, *op. cit.*, II, p. 78.
144. *Lettres à Robert Dreyfus*, p. 224.
145. *TP*, I, p. 550.
146. *TP*, I, p. 93-94.
147. *Contre Sainte-Beuve*, p. 301.
148. *TP*, III, p. 379.
149. *Lettre à Robert Dreyfus*, 23 mars 1908.
150. *Idem*, 13 mars 1908.
151. *Interview au Temps*, 12 novembre 1913, et *Lettre à Antoine Bibesco*, p. 176.
152. *TP*, I, p. 179.
153. *TP*, III, p. 255.
154. Cité par Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, p. 159.
155. *TP*, I, p. 178.
156. *TP*, I, p. 718.
157. *TP*, III, p. 1044.
158. *TP*, III, p. 879.
159. *Pastiches et Mélanges*, p. 56.
160. *TP*, III, p. 188.
161. André Maurois, *A la recherche du Temps perdu*, préface de l'édition de la Pléiade, p. XII.
162. Cité par Henri Bonnet, *op. cit.*, p. 145.
163. *Contre Sainte-Beuve*, p. 158-159.
164. *Idem*, p. 407-408.
165. Honoré de Balzac, *Lettres à l'Étrangère*, I, p. 168.
166. *Jean Santeuil*, III, p. 201.
167. Pierre Meylan, *op. cit.*, p. 93.
168. *TP*, III, p. 382.
169. *TP*, III, p. 159.
170. *TP*, I, p. 138.
171. *Contre Sainte-Beuve*, p. 312.
172. *TP*, III, p. 879.
173. *Contre Sainte-Beuve*, p. 312-313.
174. *TP*, III, p. 881.
175. *TP*, III, p. 895.
176. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 215.
177. *Les Plaisirs et les jours*, p. 237.

178. Préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand.
179. *Lettres à M^{me} Strauss*, p. 93.
180. *Contre Sainte-Beuve*, p. 148.
181. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 441.

Quatrième partie.

1. *Jean Santeuil*, III, p. 147-148.
2. *TP*, I, p. 64.
3. *Contre Sainte-Beuve*, p. 109.
4. *TP*, II, p. 170.
5. *TP*, I, p. 455-456.
6. *TP*, I, p. 877-878.
7. *TP*, II, p. 619.
8. *TP*, III, p. 251.
9. *TP*, III, p. 906.
10. *TP*, III, p. 896.
11. *Hommage à Marcel Proust*, *Nouvelle Revue Française*, p. 190.
12. *Lettres à Antoine Bibesco*, p. 154.
13. Bardac, *Proust et Reynaldo ou la petite phrase de Vinteuil*, Carrefour, 28 avril 1948.
14. *Le Mystère de la petite phrase de Vinteuil*, article non signé, *Le Figaro Littéraire*, 13 novembre 1946.
15. Pierre Costil, *La construction musicale de la recherche du Temps perdu*, *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, 1958, p. 482-483.
16. Georges Cattau, *Marcel Proust*, p. 191.
17. *TP*, III, p. 1034-1035.
18. *TP*, I, p. 206-214.
19. *TP*, I, p. 345-353.
20. *TP*, I, p. 529-534.
21. *TP*, III, p. 248-252.
22. *TP*, III, p. 159.
23. *TP*, I, p. 178.
24. *TP*, II, p. 12.
25. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 19.
26. *TP*, II, p. 813.
27. Pierre Meylan, *op. cit.*, p. 72.

28. Florence Hier, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 37.
29. Jean Santeuil, III, p. 331.
30. Léon-Pierre Quint, *op. cit.*, p. 261.
31. Jean Dutourd, *l'Âme sensible*, p. 184.
32. Cité par Georges Cattai, *l'Œuvre de Proust*, etc., Critique, mars 1958, p. 198.
33. Lettre du 18 décembre 1919.
34. Pierre Costil, *op. cit.*, p. 470 et suiv.
35. *Idem*, p. 474-475.
36. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 13.
37. Georges de Lauris, *op. cit.*, p. 33.
38. Pierre Abraham, *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*, p. 10-11.
39. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, p. 141.
40. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 671.
41. *Lettre à Zigesar*, citée par Combarieu, III, p. 313.
42. Pierre Abraham, *op. cit.*, p. 10-11.
43. Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, p. 76.
44. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 21.
45. *Idem*, p. 230.
46. Pierre Costil, *op. cit.*, II, p. 105.
47. *TP*, III, p. 1032.
48. Cité par Georges Cattai, *l'Œuvre de Proust*, etc., Critique, mars 1958, p. 198.
49. Matila C. Ghyka, *Sortilèges du Verbe*, p. 222.
50. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 32.
51. René Rousseau, *Marcel Proust et l'esthétique de l'inconscient*, *Mercur* de France, janvier 1922, p. 377.
52. *TP*, III, p. 1032-1033.
53. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 734.
54. *Idem*, *op. cit.*, p. 557.
55. Pierre Costil, *op. cit.*, II, p. 92.
56. Georges Cattai, *l'Œuvre de Proust*, etc., Critique, mars 1958, p. 199.
57. Roland Manuel, *op. cit.*, I, p. 213.
58. *TP*, I, p. 94.
59. *TP*, II, p. 396.
60. *TP*, III, p. 603.
61. *TP*, III, p. 631-639.

62. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 248.
63. *TP*, I, p. II.
64. *TP*, I, p. 651.
65. *TP*, II, p. 173.
66. *TP*, III, p. 309.
67. *TP*, I, p. 9-10.
68. *TP*, I, p. 904.
69. *TP*, III, p. 735.
70. *TP*, I, p. 171.
71. *TP*, II, p. II et *TP*, III, p. 884.
72. *TP*, II, p. 419.
73. *TP*, III, p. 382.
74. *TP*, I, p. 48.
75. *TP*, III, p. 529.
76. *TP*, III, p. 924.
77. *TP*, III, p. 854.
78. *TP*, III, p. 12.
79. Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, Gallimard, 1958, p. 247.
80. *TP*, III, p. 884.
81. *TP*, II, p. 363.
82. *TP*, I, p. 171.
83. *TP*, III, p. 496.
84. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 106.
85. *Idem*, p. 533.
86. *TP*, I, p. 659.
87. *TP*, I, p. 12.
88. *TP*, III, p. 446.
89. *TP*, I, p. 386.
90. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1957, II, p. 44.
91. René Rousseau, *op. cit.*, p. 382.
92. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 146.
93. *Correspondance de Marcel Proust avec Jacques Rivière*, p. 24.
94. Cité par Robert de Billy, *Lettres et Conversations*, p. 132 et *Sésame et le lys*, p. 62.
95. *TP*, III, p. 1032-1033.
96. René Rousseau, *op. cit.*, p. 377.
97. *TP*, III, p. 1033.
98. *Idem*.

99. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 67.
100. *Hommage à Marcel Proust*, Nouvelle Revue Française, p. 213.
101. *TP*, III, p. 1033.
102. *TP*, III, p. 911.
103. *Contre Sainte-Beuve*, p. 98.
104. *TP*, I, p. 788-791.
105. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 383.
106. Pierre Abraham, *op. cit.*, p. 8-9.
107. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 553.
108. Georges Cattauti, *L'Œuvre de Proust*, etc., Critique, mars 1958, p. 196.
109. André Gide, *A propos de Marcel Proust*. Billet à Angèle, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 106.
110. *TP*, I, p. 388.
111. *TP*, I, p. 749.
112. *TP*, I, p. 9.
113. *TP*, I, p. 388.
114. *TP*, II, p. 10.
115. *TP*, I, p. 389.
116. *Lettres à Reynaldo Hahn*, p. 257.
117. Cité par Henri Mondor, *op. cit.*, p. 213.
118. Roland Manuel, *op. cit.*, II, p. 30.
119. *TP*, I, p. 59.
120. *TP*, II, p. 50.
121. Benoist-Méchin, *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, note, p. 41-42.
122. Cité par Matila C. Ghyka, *op. cit.*, p. 194-195.
123. *Contre Sainte-Beuve*, p. 301.
124. *Chroniques, A propos du style de Flaubert*, p. 193-211.
125. *TP*, I, p. 550.
126. Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Éd. Skira, Genève 1946, p. 185.
127. A. et J. Brincourt, *Les Œuvres et les Lumières*, p. 39.
128. *TP*, III, p. 1032.
129. *TP*, I, p. 62-65.
130. A. et J. Brincourt, *op. cit.*, p. 39.
131. Fernand Gregh, *op. cit.*, p. 16.
132. A. et J. Brincourt, *op. cit.*, p. 130.
133. Juliette Monin-Hornung, *op. cit.*, p. 105.
134. *TP*, III, p. 419-420.

135. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 21.
136. Jean Dutourd, *L'Âme sensible*, p. 169.
137. *Chroniques*. A propos du style de Flaubert, p. 206.
138. Cité par Claude Mauriac, *L'Allittérature*, p. 107.
139. *Chroniques*, A propos du style de Flaubert, p. 193.
140. André Maurois, Préface à l'édition de la *Pléiade*,
p. xvii.
141. *TP*, II, p. 411.
142. *Idem*.
143. *TP*, III, p. 420.
144. *TP*, I, p. 63.
145. Cité par Combarieu, *op. cit.*, III, p. 569.
146. *Lettres à Mme de Noailles*, p. 202.
147. Matila C. Ghyka, *op. cit.*, p. 183.
148. *Lettres à Mme de Noailles*, p. 87.
149. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 138.
150. *TP*, II, p. 330.
151. Georges Poulet, *op. cit.*, p. 396.
152. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 742.
153. Schelling, cité par Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 394.
154. Stendhal, Concert de Nina, 22 mars 1818.
155. Cité par Henri Mondor, *op. cit.*, p. 375.
156. Pierre Costil, *op. cit.*, II, p. 102.
157. Roland Manuel, *op. cit.*, III, p. 73.
158. Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 615.
159. *TP*, III, p. 1043.

Bibliographie

Principaux ouvrages de Marcel Proust.

- Les Plaisirs et les jours*, Calmann-Lévy, 1896 (illustré par Madeleine Lemaire, préface d'Anatole France). Réimpression N. R. F., 1924.
- A la recherche du Temps perdu*, édition corrigée et augmentée par Pierre Clarac et André Ferré, préface d'André Maurois, collection de la Pléiade, N. R. F., 1954 (3 vol.).
- Pastiches et Mélanges*, N. R. F., 1919.
- Chroniques*, N. R. F., 1927.
- Morceaux choisis* (Les Cahiers de Marcel Proust, n° 6), N. R. F., 1932.
- Le Balzac de M. de Guermantes*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1950.
- Jean Santeuil*, préface d'André Maurois, Gallimard, 1952 (3 vol.).
- Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.

Correspondance de Marcel Proust.

- Correspondance générale*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, Plon, 1930-1936 (6 vol.).
- Correspondance avec sa mère (1887-1905)*, Plon, 1953.
- Lettres à André Gide*, Ides et Calendes, 1949.
- Lettres à la N. R. F.* (Cahiers Marcel Proust, n° 6), Gallimard, 1932.

- Lettres à Mme C., Janin, 1946.*
Lettres à une Amie (M^{me} Nordlinger), Éd. du Calame, Manchester, 1942.
Quelques échanges et témoignages (avec René Boylesve), Le Divan, 1931.
Lettres à Paul Morand (1916-1917), La Table Ronde, novembre 1949.
Correspondance de Marcel Proust avec Jacques Rivière, annotée par Philippe Kolb, Plon, 1956.
Lettres à Reynaldo Hahn, annotées par Philippe Kolb, Gallimard, 1956.
Lettres de Marcel Proust à J. S. et G. de Caillavet, Hachette, 1928.
Marcel Proust. Lettres et Conversations, par Robert de Billy, Éd. des Portiques, 1930.
Autour de soixante lettres de Marcel Proust, par Lucien Daudet (Cahiers Marcel Proust, n° 5), Gallimard, 1929.
A un Ami. Correspondance inédite de Marcel Proust, par Georges de Lauris, Amiot-Dumont, 1950.

Ouvrages consacrés à Marcel Proust.

(Cette bibliographie est limitée à quelques études générales et aux études qui concernent les rapports de Proust avec la musique.)

Ouvrages généraux.

- ABRAHAM, Pierre. *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*, Rieder, 1930.
 BONNET, Henri. *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Librairie Vrin, 1949 (2 vol.).
 — *Marcel Proust de 1907 à 1914 (Essai de biographie critique)*, Nizet, 1959.
 CATTALU, Georges. *Marcel Proust (Proust et son temps, Proust et le temps)*, Julliard, 1952.
 — *Marcel Proust, Éditions universitaires, Classiques du XX^e siècle*, 1958.

- CELLY, Raoul. *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*. (Cahiers Marcel Proust, n° 7), Gallimard, 1935.
- CURTIUS, Ernest-Robert. *Marcel Proust* (traduit par A. Pierhal), Éd. de la Revue nouvelle, 1928.
- DAUDET, Charles. *Répertoire des personnages d'« A la recherche du Temps perdu »* (Cahiers Marcel Proust, n° 2), Gallimard, 1928.
- FERNANDEZ, Ramon. *Marcel Proust*, Nouvelle Revue Critique, 1943.
- FISER, Émeric. *L'Esthétique de Marcel Proust*, Rieder, 1933.
- MASSIS, Henri. *Le Drame de Marcel Proust*, Grasset, 1957.
- MAURIAC, Claude. *Marcel Proust par lui-même*, Éd. du Seuil, 1953.
- MAUROIS, André. *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.
- PIERRE-QUINT, Léon. *Marcel Proust, sa vie et son œuvre*, Éd. du Sagittaire, rééd. 1946.

Souvenirs et ouvrages d'érudition.

- ADAM, A. *Le Personnage de Proust et le problème des clefs*, Revue des Sciences humaines, Lille, janvier-mars 1952.
- BARDAC. *Madeleine Lemaire et Proust*, Revue de Paris, août 1949.
- *Proust et Montesquiou*, Revue de Paris, septembre 1948.
- BIBESCO, Princesse. *Au bal avec Marcel Proust* (Cahiers Marcel Proust, n° 4), Gallimard, 1928.
- BILLY, André. *L'Époque 1900*, Tallandier, 1951.
- CLERMONT-TONNERRE, E. de. *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Flammarion, 1925.
- DAUDET, Léon. *Salons et Journaux*, Grasset, 1932.
- DREYFUS, Robert. *Souvenirs sur Marcel Proust*, Grasset, 1926.
- *De M. Thiers à Marcel Proust*, Plon, 1939.
- GRAMONT, Élisabeth de. *Marcel Proust*, Flammarion, 1948.
- GREGH, Fernand. *Mon amitié avec Marcel Proust. Souvenirs et lettres inédites*, Grasset, 1958.
- HERMANT, Abel. *Souvenirs de la vie mondaine*, Plon, 1935.
- LAURIS, Georges de. *Souvenirs d'une belle époque*, Amiot-Dumont, 1948.

- LEVAILLANT, Jean. *Notes sur le personnage de Bergotte*, Revue des Sciences humaines, Lille, janvier-mars 1952.
- MONIN-HORNUNG, Juliette. *Proust et la peinture*, Droz, Genève, 1951.
- MONTESQUIOU, Robert de. *Les Pas effacés*, Émile Paul, 1923.
 — *Têtes d'expression*, Émile Paul, 1912.
 — *La Trépidation*, Émile Paul, 1922.
- SCHEIKEVITCB, Marie. *Souvenirs d'un temps disparu*, Plon, 1935.

Ouvrages concernant Proust et la musique.

- ABATANGEL, Louis. *Marcel Proust et la musique*, Imprimerie des Apprentis orphelins d'Auteuil, 1937.
- BARDAC. *Proust et Reynaldo ou la petite phrase de Vinteuil*, Carrefour, 28 avril 1948.
- BENOIST-MÉCHIN. *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Kra, 1926.
 — *Retour à Marcel Proust*, Pierre Amiot, 1957.
- BRINCOURT, André et Jean. *Les Œuvres et les lumières*, La Table Ronde, 1955.
- CATTAUI, Georges. *L'Œuvre de Proust, son architecture, son orchestration, sa symbolique*, Critique, mars 1958.
- CHALUPT, René. *Petite Musique de nuit à la façon de Marcel Proust*, Revue internationale de Musique, n° 11, automne 1951.
- CŒUROY, André. *Musique et Littérature*, Bloud et Gay, 1923.
 — *La Musique dans l'œuvre de Proust*, Revue musicale, janvier 1923.
- COSTIL, Pierre. *La Construction musicale de la « Recherche du Temps perdu »*, 1 et II, Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, n° 8, 1958, et n° 9, 1959.
- DELATTRE, Floris. *Bergson et Proust. Les Études bergsonniennes*, vol. I, Albin Michel, 1948.
- ÉTIEMBLE. *Proust et la crise de l'intelligence*, Éd. du Scarabée, Alexandrie, 1945.
- FEUILLERAT, Albert. *Comment M. Proust a composé son roman*, Yale University Press, New Haven, 1934.
- GHYKA, Matila-C. *Sortilèges du verbe*, Gallimard, 1949.

- HAHN, Reynaldo. *Journal d'un musicien*, Plon, 1949.
— *Notes*, Plon, 1933.
- HIER, Florence. *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, New York.
- KERCHOVE, Arnold de. *Musique*, La Table Ronde, août 1952.
- LOURIA, Yvette. *La Convergence stylistique chez Proust*, Droz, Genève, 1957.
- MANTE-PROUST, Mme. *Le Mystère de la petite phrase de Vinteuil*, Le Figaro littéraire, 16 novembre 1946.
- MEYLAN, Pierre. *Les Écrivains et la musique*, Éd. de la Concorde, Lausanne, 1944.
- MOUTON, Jean. *Le Style de Marcel Proust*, Corrêa, 1948.
- PIERHAL, Armand. *Sur la composition wagnérienne de l'œuvre de Proust*. Bibliothèque universelle et Revue de Genève, juin 1929.
- POULET, Georges. *Études sur le temps humain* (article Proust), Plon, 1952.
- ROUSSEAU, René. *Marcel Proust et l'esthétique de l'inconscient*. Mercure de France, janvier 1922.
- ROUSSET, Jean. *Notes sur la structure d'« A la recherche du Temps perdu »*. Revue des Sciences humaines, Lille, juillet-septembre 1955.

Ouvrages musicaux.

- BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique dans Œuvres de Baudelaire*, collection de la Pléiade, N. R. F., vol II.
— *Première Lettre à Wagner* (17 février 1860), Revue musicale, Paris, 1^{er} novembre 1922.
- BRELET, Gisèle. *Le Temps musical*. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique, (2 vol.) P. U. F., 1949.
- CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*, P. U. F., 1958.
- COMBARIEU, J. *Histoire de la musique*, Armand Colin, 1924.
- DEBUSSY, Claude. *M. Croche antidilettante*, Librairie Dorbon aîné, 1921.
- DUMESNIL, René. *Richard Wagner*, Plon, 1954.
- EMMANUEL, Maurice. « *Pelléas et Mélisande* » de Debussy, étude et analyse, Éd. Mellotée, 1950.

GUICHARD, Léon. *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, P. U. F., 1955.

MANUEL, Roland. *Plaisir de la musique* (3 vol.), Éd. du Seuil, 1950-1951.

MARIX-SPIRE, Thérèse. *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, Les Nouvelles Éditions latines, 1955.

SCHMID. *Concerts*, 1^{re} série.

— *Concerts*, nouv. série.

Wagner et la France, numéro spécial de la Revue musicale, 1^{er} octobre 1923.

WAGNER, Richard. *Vues sur la France*, Mercure de France, 1943.

L'ensemble de la bibliographie proustienne se trouve dans les deux ouvrages d'HENRI BONNET cités plus haut : Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust, jusqu'à l'année 1949, et Marcel Proust de 1907 à 1914, jusqu'à l'année 1959.

Table

	Pages
AVANT-PROPOS	7
1. LA MUSIQUE DANS LA VIE DE PROUST.	13
La famille.	15
Le monde.	17
Musiciens et dilettantes	21
Reynaldo Hahn	25
Les dernières années	30
2. LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS « A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU »	43
La musique et la société.	45
La musique et l'individu.	56
Swann et la musique	64
Le narrateur et la musique.	75
Vinteuil.	86
3. L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE PROUST.	95
Nomenclature	97
Beethoven.	100
Wagner.	105
Debussy	123
Comment Proust écoute la musique	134
La musique et la genèse de l'œuvre proustienne	151

4. LA STRUCTURE MUSICALE DE « A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU » . .	167
Les comparaisons musicales.	169
La musique de Vinteuil	173
Quelle musique?	190
La disposition du temps.	203
Les jeux harmoniques.	221
Le style.	241
Le temps proustien.	268
Polyvalence de Proust.	272
NOTES.	281
BIBLIOGRAPHIE.	301

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 26 FÉVRIER 1960
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
A MAYENNE (FRANCE)

(4375)

NUMÉRO D'ÉDITION : 915
DÉPOT LÉGAL : 1^{er} TRIMESTRE 1960