

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Marcel DIETLER

Proust et la musique

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1968, tome 66, p. 60-78

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

PROUST ET LA MUSIQUE

« 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...» (CSB, p. 301).

Il est remarquable qu'un écrivain transpose immédiatement en musique et en impressions sonores les phrases qu'il lit. Cette citation tirée de la conclusion du *Contre Sainte-Beuve* indique aussitôt les préoccupations essentielles de Proust lorsqu'il écrit ; il veut nous faire entendre de la musique, il veut nous transporter dans son monde imaginaire par sa mélodie, son rythme et son expression.

Le métier de l'écrivain selon la conception de Proust n'a rien à voir avec les descriptions historiques ou les réflexions philosophiques qui nous montrent ce que tout le monde peut voir ou constater, mais qui sont par là même incommunicables parce que chacun de nous les perçoit différemment. Le problème qu'il se pose est de rendre sa musique compréhensible pour tous. Pour réussir dans son intention, il commence par une analyse du langage, non pas du langage quotidien qui ne dit plus rien, mais du langage originel, valable pour tous à travers le temps et l'espace.

Le langage est avant tout l'émission de vibrations sonores. Certaines sonorités nous rattachent à un temps déterminé, à une saison, à un lieu géographique, tandis que d'autres évoquent un monde extra-temporel. C'est ce que Proust nous dit déjà dans *Jean Santeuil*, lorsque, obligé de rester dans sa chambre de Paris, Jean entend des vibrations sonores provoquées par des mouches qui

lui annoncent bruyamment qu'il devait se réjouir, qu'il n'était ni en dehors de la nature ni en dehors de l'été, et dans leur chanson monotone, lui redisaient la gloire éternelle de l'été. Le jeune Proust oppose ces musiques naturelles qui ne contiennent pas comme les musiques d'art un sentiment indépendant du temps où elles furent entendues... parce qu'elles expriment un idéal plus élevé, supérieur aux individus (J. S., I, 167).

L'écrivain ne peut se satisfaire de cette recherche, il lui faut encore entendre les sons qui lui parviennent, grâce à son oreille plus fine et plus exercée, d'un autre monde et les transposer en phrases. Cet apprentissage de l'homme de lettres peut se faire en étudiant comment les autres artistes, musiciens ou peintres, ont écouté leur mélodie intérieure, comment ils l'ont notée, reproduite, chantée. *Les belles choses que nous écrivons* — dit Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* — sont en nous comme le souvenir d'un air qui nous charme. *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* (CSB, p. 313).

Cependant, l'écrivain n'habite pas constamment son univers. Il vit avec les autres hommes, il s'entretient avec eux. Le monde extérieur exerce sur lui une influence qui peut être bonne ou néfaste mais qui représente toujours une tentation de facilité car le monde l'entraîne hors de lui et l'empêche d'être à l'écoute de son univers invisible. Il faut à l'écrivain l'ascèse douloureuse de la solitude et du silence, car ses livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence (CSB, p. 309).

Cette étude comprendra ainsi trois parties, la première réservée à la genèse de la phrase et de l'expression, puis nous verrons comment Proust analyse la *petite phrase*, enfin les rapports de l'artiste avec le monde, spécialement avec l'amour.

I. Genèse de la phrase et de l'expression

Lorsque nous étions enfants, notre mère ne nous faisait pas seulement entendre des sons pour nous apprendre à distinguer les objets, elle nous montrait ces objets afin qu'au son entendu corresponde immédiatement une association visuelle. Ainsi, nous avons appris tout naturellement à faire aboutir au sens de la vue toute autre sensation, auditive, tactile et même olfactive. Cette expérience est particulièrement sensible dans le rêve où la transpiration par exemple est vue comme une poursuite sans fin, où les bruits font défiler devant nous des machines compliquées et grinçantes.

Ainsi lorsque nous entendons de la musique, nous interprétons inconsciemment les sons en équivalents visuels. Nous nous représentons les sonorités comme des échelons de hauteur différente et nous dessinons mentalement la musique. Cette impression est encore plus forte lorsque vous avez devant les yeux la partition qui est graphiée de ce que les instruments font entendre. Nous parlons d'une voix en lui ajoutant l'adjectif de basse ou de haute-contre et nous disons simplement : monter la gamme. Le graphique visuel sera d'autant plus large et étendu selon que les sons auront une vibration plus intense.

La musique crée un espace mental, une sorte de géographie de l'espace selon sa durée, sa fréquence et son intensité. Ceci est tout à fait remarquable dans l'audition d'une sonate ou d'une symphonie.

En effet, si nous nous laissons saisir par le rythme, nous sommes happés hors du temps objectif pour vivre celui qui nous est joué avec ses joies rapides et éphémères, ses souffrances lentes et intenses, ses silences. Nous nous trouvons dans un intemporel où luttent en nous le temps musical avec le temps objectif. Les sons ont donc la propriété de s'incarner en nous et d'y créer leur temps propre, et leur espace propre par la transcription visuelle que nous en faisons.

C'est ce que nous dit Proust lorsqu'il décrit la sonate dans *Jean Santeuil* : *Dans sa mémoire elle restait belle,*

mais elle était devenue comme un profil dessiné (J. S., III, 226).

Swann fait la même expérience : *Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux ... Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique* (R. I. 209).

Ainsi les mots sont des sons, de la musique, mais ils sont tellement employés, utilisés, corrompus, qu'ils ne se dégagent pas de notre temps quotidien, et nous ne sommes plus capables de saisir leur espace sonore. C'est ainsi que la musique est devenue le langage ordinaire et commun, mais qui ne dit plus rien lorsque nous nous écrivons : *Quel beau temps ! car nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes* (R. III, 374).

Pour enlever au langage sa patine d'usure, il faudra donc supprimer ses traductions littéraires et intellectuelles et remonter à la musique pure. C'est dans la *Prisonnière*, que Proust va différencier les musiques naturelles des mots, le langage ordinaire, des musiques d'art : *où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps.*

A cette musique pure qui crée sa propre durée est associée étroitement le rêve qui nous transporte lui aussi au-delà du temps et de l'espace et c'est une des raisons pour lesquelles Proust a longuement étudié le phénomène onirique qu'il transcrit parfois par une métaphore musicale avec les changements de rythme que les rêves et la musique imposent.

Ainsi, dans la *Prisonnière* : *Magnifique erreur qui donne*

tant de beauté au réveil et introduit dans la vie une véritable novation, pareille à ces grands changements de rythme qui en musique font que, dans une andante, une croche contient autant de durée qu'une blanche dans un prestissimo, et qui sont inconnus à l'état de veille (R. III, 121). C'est ainsi que revenant du rêve, il doit s'efforcer de trouver un langage conforme à la réalité et réglé sur l'heure, pour se faire comprendre, car il a vécu tant d'heures en quelques minutes qu'il n'est plus certain de ses mots (R. III, 122). Si le Narrateur fait appel au rêve pour tenter d'expliquer le développement temporel de la musique, c'est qu'il est le meilleur moyen d'échapper au langage routinier. Rêves et musique échappent au temps car ils créent leur propre temps, leur propre espace.

Une question se pose : Y a-t-il un lien entre le langage ordinaire et la musique ?

Pour Proust, il y a une relation de cause à effet. Selon lui, la musique est l'origine même du langage, elle lui donne sa signification, son sens, elle est normative du langage. Ainsi en analysant *Tristan et Yseult*, l'on entend au troisième acte un air de chalumeau. Selon Proust *c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié du pâtre, elle transforme ses notes, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, lui donne toute sa signification* (R. III, 161).

La musique pure possède un langage plus nécessaire et plus rigoureux. Swann nous dit en écoutant la sonate : *La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses.*

S'il y a une telle rigueur dans le langage musical, s'il est à l'origine du langage commun, il est aussi le moyen le plus adéquat pour permettre aux âmes de se comprendre. Cette longueur d'ondes supérieure supprime la banalité et permet aux artistes de communiquer ce qu'ils ont d'essentiel : *Je me demandais si la Musique n'était*

pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes. L'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit (R. III, 259).

Est-ce à dire que la musique par elle-même existe à l'état pur que l'artiste pourrait capter ? Non. Les sons et les vibrations sonores sont des intermédiaires, des apparences qui dévoilent, rendent visibles, respectent les Essences, les Idées de la patrie inconnue dont l'artiste est le citoyen. Plus il se rapprochera de cette patrie et sera en unisson avec elle, plus son langage propre s'épurera, et plus il nous semblera étranger et ineffable. C'est alors que le musicien ou l'écrivain atteignent les profondeurs de leur âme et leur langage sera *une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur* (R. III, 257).

Dépourvu de ses attributs habituels et quotidiens, le langage ordinaire devenu musique peut créer et introduire dans le temps, un autre temps, une autre vision, un sol et un horizon sonores, un rythme propre que l'artiste utilisera pour nous communiquer son âme. Il s'agit maintenant d'analyser le langage propre au domaine de l'art.

II. Analyse de la petite phrase dans la sonate et le septuor

Si le langage musical développe sa propre grammaire et sa syntaxe, il a tout de même quelque chose de commun avec le langage ordinaire, et par conséquent reconnaissable, intelligible. La petite phrase apparaît comme une essence d'un monde inconnu, mais elle emprunte l'apparence d'une vibration sonore pour annoncer sa présence. Le filtre du son est son chemin préféré. Swann procédera donc normalement pour la comprendre et la capturer, par l'analyse commune aux sons, avant de la saisir dans sa différence. Il réduira les sonorités à une sensation visuelle puis tentera un commentaire technique et intellectuel de la composition de la petite

phrase. C'est ainsi qu'il se représente mentalement la graphie, le dessin, l'architecture de cette musique, puis plus profondément ses qualités techniques en découvrant qu'elle est composée de cinq notes avec le rappel constant de deux d'entre elles. Mais au même moment, Swann se rend compte combien elle diffère des musiques naturelles. Il ne lui sera donc pas possible d'en faire une analyse logique parce qu'elle est irréductible aux mots communs et comme d'une autre nature. Mais en *réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même, mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue* (R. I, 349).

Son intelligence ne lui est d'aucun secours pour la comprendre dans sa différence. Swann doit donc procéder par analogie qui est un rapport de proportionnalité entre deux termes qui n'ont pas le même dénominateur. C'est ainsi, par exemple, lorsqu'on veut comparer l'intelligence de l'ange à celle de l'homme, seule l'analogie nous fera comprendre que l'intelligence angélique est dans un rapport identique à son être, comme l'intelligence humaine l'est à la personne. Swann comprend que la composition de la phrase est faite de *thèmes épars mais assemblés rigoureusement comme les prémisses dans la conclusion nécessaire*. Les lois de l'art commandent la genèse d'une œuvre comme la rigueur d'un raisonnement. En analysant les termes d'un raisonnement logique, on pourra analogiquement comprendre les lois qui assurent l'existence de la petite phrase. Prenons par exemple le syllogisme le plus banal et le plus ordinaire.

Je veux prouver que Pierre est mortel. Pour justifier cette proposition, je dois faire intervenir l'espèce homme, c'est-à-dire faire appel à une proposition générale. Une seconde proposition permettra à l'aide d'un moyen-terme de passer du général au particulier.

Tout *homme* est mortel.
Or Pierre est un *homme*.
Donc Pierre est mortel.

Les prémisses sont les deux premières propositions appelées majeure et mineure. L'une sans l'autre ne signifie rien, mais rapprochées, elles communiquent rigoureusement leur conclusion. Ce qui permet cette conclusion est le moyen-terme qui est l'essence du raisonnement. Ce terme est identique dans les deux propositions mais compris différemment, la première fois comme terme général, la seconde comme terme particulier. Le même terme est donc identique et différent.

C'est la même similitude que nous avons dans la sonate, car les thèmes n'ont aucune signification lorsqu'ils sont pris isolément, mais rapprochés, ils font aussitôt jaillir la conclusion nécessaire, la petite phrase, qui est l'essence de l'œuvre.

Swann nous donne encore l'exemple d'un chimiste qui sait très bien que rapprochant du mercure et de l'huile, ces deux éléments ne vont pas s'amalgamer mais se superposer dans le flacon, car ils n'ont rien de commun ; tandis que lorsqu'on rapproche de l'hydrogène et de l'oxygène, immédiatement ils se composent comme un *attelage invisible* pour faire apparaître un troisième élément composé des deux précédents. Ainsi la petite phrase apparaît comme l'essence nécessaire et adéquate de la sonate et lui donne son sens et sa signification.

Cette essence est similitude et différence. Par sa similitude, elle peut être comparée aux autres musiciens *et les musicographes pourraient bien trouver leur apparemment, leur généalogie, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement* (R. III, 255). Mais sa différence est plus grande que sa similitude et en cela elle distingue Vinteuil de tous les autres et *l'impression que donnaient ces phrases était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait* (R. III, 256).

Swann a parfaitement compris les lois internes qui gouvernent une œuvre d'art, mais en même temps l'exigence de vérité et d'ascèse que cela suppose. Il a entendu

le message de la petite phrase, *directrice, résistante, indicatrice* qui voudrait l'entraîner vers *des perspectives inconnues*.

Ces perspectives inconnues sont le monde de l'art, qui exige la solitude et le silence, car pour capter ces messagères divines, on ne peut rester de plain-pied dans la vie ordinaire : il faut descendre dans la profondeur de son âme et se mettre à l'écoute. Si Swann est un artiste raté, néanmoins il transmettra au Narrateur la petite phrase en lui faisant écouter la sonate de Vinteuil.

Or, le Narrateur a facilement compris le message de la petite phrase dans la sonate, mais lorsqu'il entend pour la première fois le septuor, il est momentanément dépaycé et n'attribue pas cette œuvre à Vinteuil.

Ce caractère d'étrangeté dure jusqu'au moment où il entend la petite phrase de la sonate, semblable mais différente, *harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, reconnaissable sous ces parures nouvelles* (R. III, 249).

Grâce à ce repère le Narrateur peut identifier et comprendre son langage. Il va donc normalement comparer cette petite phrase dans la sonate et son rôle dans le septuor.

Ce qui apparaît à première vue, c'est que la différence est plus grande que la similitude, comme si Vinteuil, avec cette dernière œuvre, s'était davantage éloigné de nous.

Si en effet, l'on est sensible aux notations picturales, l'on remarque aussitôt la couleur unique de la sonate : le blanc, et le chromatisme développé du septuor. La sonate est vue maintenant comme une aube liliale, champêtre, rustique, virginale, identique aux géraniums blancs, somme toute familière.

Tandis que le septuor commence dans un aigre silence et un vide infini, se teinte du rose de l'aurore, développe sa chaleur rouge de midi et s'éteint dans le violet vespéral. Il décrit successivement les couleurs de

l'arc-en-ciel et décompose le prisme initial de la blanche sonate.

La petite phrase est reconnaissable dans toutes les couleurs du rougeoyant septuor. Comme elle a uni les thèmes épars de la sonate en une composition musicale rigoureuse, maintenant elle accorde ensemble toutes les œuvres d'un même artiste. La sonate est comme une ligne continue mais brisée, *presque détachée et comme philosophique*, le mouvement du septuor *ressoudant en une armature indivisible des fragments épars*. Mais dans les deux œuvres on perçoit le même appel, la même interrogation qui est comme une prière et une espérance, *reconnaisable sous ses déguisements dans les diverses œuvres de Vinteuil* (R. III, 255).

Chaque artiste qualifie ainsi son œuvre par son originalité profonde, son style. Le Narrateur le prouve en étudiant les opéras de Wagner où les thèmes semblent si différents et étrangers les uns aux autres. Pourtant, grâce au génie de l'artiste, ces thèmes fugaces, insistants, vagues et détachés sont *si proches, si internes, si organiques, si viscéraux, qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie* (R. III, 159). Et si l'artiste se regarde travailler, il pourra, grâce à ce lien invisible qui unit toutes ses œuvres, lui donner un titre général qui n'est pas unité ultérieure ou factice, mais *unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique* (R. III, 161). Ainsi Wagner a pu intituler ses opéras mythologiques : *la Tétralogie*, Balzac a nommé l'ensemble de ses romans : *La Comédie Humaine*, Victor Hugo : *La Légende des siècles*. Ce coup de pinceau est le dernier et le plus sublime car tous les raccords sont faits.

Mais comment se fait-il que le Narrateur n'a pas aussitôt compris le septuor et qu'il en a perçu plus tard les beautés secrètes ?

A la première audition, il a été émerveillé par ce qu'il y avait de plus proche de lui, de plus similaire ; plus tard il comprendra que ce qui lui avait déplu est ce qu'il y a de plus beau. Si la sonate est champêtre et rustique, c'est que Vinteuil a utilisé un langage encore proche de la vie et qu'il s'est inspiré peut-être du chant du pinson

ou du rossignol ou encore des modulations infinies de la grive musicienne. *Il faut supposer que ces mélodies 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* (R. III, 263).

Mais la perfection d'un chef-d'œuvre est plus difficile à saisir, car si la première œuvre est reliée encore fortement à la Terre, la dernière n'a gardé que des liens ténus ; elle est déjà au Paradis où toute matière est spiritualisée par l'œuvre. Et les instruments, qui transmettent des sons naturels, pour s'adapter à ce langage céleste, nous font entendre des sonorités aigres et criardes.

Ainsi l'artiste, arrivé dans sa profondeur, crée une œuvre comme un commencement du monde où les éléments luttent entre eux avant d'avoir reçu leur place. Les thèmes de la sonate dialoguent ensemble, mais les thèmes du septuor luttent dans un *corps à corps d'énergies, dans un combat immatériel et dynamique*, dont le motif triomphant et joyeux finira par ordonner ce tohu-bohu primordial dans la conclusion nécessaire de la petite phrase. La sonate a donc été un essai, le septuor est un chef-d'œuvre, mais il a fallu toute la vie de Vinteuil pour le composer. Vinteuil a atteint le monde de l'ineffable et de l'invisible d'où il envoie des messages sonores et lumineux. Pour le comprendre, il ne suffit pas d'une explication matérielle, mais l'équivalent profond selon lequel il entendait et projetait hors de lui l'univers. C'est cette qualité d'un monde unique qu'il faut comprendre, plus que le contenu de l'œuvre elle-même.

Le Narrateur se demande alors si la transposition est possible en littérature. Il répond aussitôt par l'affirmative car la petite phrase sera l'équivalent d'une même beauté, d'une seule œuvre, réfractée à travers des milieux divers, comme le même soleil aperçu à travers les vitraux illumine et colore chacun d'eux dans une rosace éblouissante.

La musique de Vinteuil lui fait penser aux impressions joyeuses ressenties à la vue des clochers de Martinville

ou devant la lignée d'arbres de Balbec. Il utilisera donc ce qu'il y a de commun — la sensation — dans les réminiscences et les impressions, les rapprochera, les spiritualisera par le style et l'essence en jaillira comme la conclusion nécessaire. Cette essence — semblable et différente aux deux termes — les réunira et les rendra interchangeables. Car la métaphore devient métamorphose. Ainsi fait-il de l'aubépine et de l'église, du pavé inégal de l'hôtel de Guermantes et de la place Saint-Marc à Venise.

Mais cela le projette en même temps hors de l'espace et du temps, le temps passé et le temps actuel luttent en lui comme à l'origine du monde, il trébuché entre eux dans l'étourdissement d'une incertitude *pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir. Dans ce cas-là comme dans tous les précédents, la sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande* (R. III, 874).

Ainsi l'apprentissage se termine, car le Narrateur a compris que l'équivalent de la sonorité que le musicien doit noter et transcrire pour en faire une œuvre d'art, est pour l'écrivain, l'impression. *La recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue* (R. III, 1044). *L'impression est pour l'écrivain le gage de sa vérité nécessaire, et seule capable de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie* (R. III, 880).

Une pure joie, mais est-elle compatible avec le bonheur ? Et le bonheur de l'artiste est-il de la même essence et de la même qualité que le nôtre ?

III. La musique et l'amour

Lorsqu'on aborde l'étude de la musique dans l'œuvre de Proust, on ne peut éviter de parler de l'amour, car la femme est étroitement associée à chaque audition musicale. Bien plus, c'est la femme aimée qui interprète les œuvres de musique. Chaque fois qu'apparaît la petite phrase, surgit aussi un couple formé d'un artiste et d'un interprète. Dans *Jean Santeuil*, l'on voit Jean et Françoise, prototypes de Swann et Odette, puis le Narrateur et Albertine, enfin Charlus et Morel.

Françoise joue la petite phrase au moment où le bonheur de Jean est brisé et *si au temps de son bonheur elle 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* (JS. III, 225).

Aussitôt après ce message de la petite phrase, Jean se demande s'il y a quelque chose de plus durable que l'amour, mais ne donne pas de réponse. Il constate cependant que l'amour est un produit de l'imagination relativement à une personne et que les désirs de l'amant n'ont aucun rapport avec la réalité. Alors, à défaut de pouvoir *donner une sorte de réalité objective à nos espérances en les trouvant favorisées par la personne, nous les cherchons dans les poètes et les musiciens* (JS. III, 142).

C'est ainsi que les grands sentiments exprimés par eux donnent quelque chose de plus réel à l'amour en l'affirmant comme autre chose qu'un rêve personnel. Les serments et les paroles passionnées qu'il y a dans la poésie et dans la musique sont considérés comme les souvenirs d'un amour réciproque.

Proust essaie donc de donner à l'amour une certaine objectivité en faisant appel aux arts. Cependant, il n'est pas dupe.

S'il peut y avoir un certain transfert de la musique à l'amour, c'est probablement qu'il y a entre eux quelque chose de commun.

Swann a commencé d'aimer Odette au moment où il a pu en faire un découpage artistique et une œuvre d'art à lui, aidé encore par la petite phrase dont il a fait *l'air national de leur amour* (R. I., 218). Il évite de suivre le message de la phrase musicale et la considère moins en elle-même que comme un gage et un souvenir de son amour. Swann pourtant se rend compte dans ses moments de lucidité et d'intelligence positive, qu'Odette n'est pas son genre et qu'il ferait mieux de rompre. A ces moments, intervient la musique pour lui ouvrir l'âme plus largement et laisser des parties en blanc où il *est libre d'y inscrire le nom d'Odette, car à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse* (R. I., 237).

Swann comprend que la musique et l'amour se ressemblent en ce qu'ils ne correspondent à aucun objet extérieur, l'un et l'autre sont fruits de l'imagination, mais ils diffèrent, car l'amour donne une jouissance purement individuelle, tandis que l'art s'impose comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Toutefois, la petite phrase l'avertit par sa tristesse que l'amour est fragile et éphémère, comme elle lui dira que les souffrances de l'amour ne sont rien lorsqu'il sera détruit.

Pourtant en parlant de Ver Meer, Odette demande à Swann s'il avait souffert par une femme, *si c'était une femme qui l'avait inspiré* (R. I., 241).

Lorsqu'il transmettra la sonate de Vinteuil au Narrateur, il y associera tout naturellement son amour comme s'il y avait équivalence, car la petite phrase ne lui dit plus rien. Cette réduction de la sonate à l'amour risque de tromper le Narrateur qui voit le jeu de Mme Swann et son charme comme faisant partie *d'un tout individuel et mystérieux, dans un monde infiniment supérieur à celui où la raison peut analyser le talent* (R. I., 533). Pourtant il se demande comment cette réduction a été possible, car les charmes de l'amour que Swann a demandé à la sonate, Odette ne peut rien en dire ; car si le motif de Vinteuil se trouve en Swann, Odette était seulement à côté de lui.

Ici apparaît déjà la différence irréductible qu'approfondira le Narrateur avec Albertine, entre l'art qui est tout intérieur et l'être aimé qui non seulement est extérieur mais entretient des rapports avec le monde, rapports qui demeurent inconnus au Narrateur et préparent les mensonges de l'amour.

La femme et l'amour jouent auprès de l'artiste un rôle ambigu. La femme est objet de caresses et en même temps évoque le monde de l'art : Françoise dans *Jean Santeuil*, Odette et Albertine interprètent la sonate de Vinteuil, mais en même temps, Jean, Swann et le Narrateur exigent des baisers. Leur interprétation est toujours exécutée dans la réduction pour piano solo ou pianola, de sorte que la compréhension de l'œuvre en est faussée. Il faudra attendre l'audition prévue par la partition, c'est-à-dire pour piano et violon, pour que la petite phrase fasse entendre correctement sa voix et son invitation. Mais lors de ces auditions intégrales, l'amour est ou absent ou mort.

Pourtant, dans ce que l'amour et l'art possèdent de commun, la femme peut être l'inspiratrice de l'artiste. C'est en ce sens que le Narrateur nomme Albertine un ange musicien. Cette image évoque sans aucun doute la vision de Jacob qui dans un songe voit une échelle plantée en terre et son sommet atteindre le ciel et des anges de Dieu y monter et descendre. (Gen. 28-12). Lorsque l'artiste est parvenu au Paradis perdu de l'art, la femme ne peut lui servir que de modèle et d'annonciatrice de souffrances. Mais, elle représente toujours la tentation suprême pour l'artiste, car si elle n'est pas œuvre d'art, elle reste inconsciemment associée à l'art. Ne pouvant suivre l'artiste dans son univers, elle demeure *la grande déesse du Temps* (R. I., 387).

Cette lutte dramatique entre la séduction de la vie, incarnée par la femme, et la vocation de l'artiste, anime toute la *Recherche* jusqu'à la *Prisonnière*, où le héros fait sa véritable expérience de l'amour, mais c'est aussi avec le septuor de Vinteuil qu'il fait l'expérience décisive de l'art comme création. Dès lors, Albertine peut disparaître, la tentation est surmontée.

Si la femme n'évoque jamais l'intemporel, du moins les souffrances qu'elle provoque peuvent être utilisées pour compléter, nourrir l'œuvre, éviter à l'artiste la stérilité artistique par l'éveil constant de ses facultés émotives ou par sa jalousie. Les souffrances de l'amour conduisent l'artiste vers des terres inconnues qu'il n'aurait jamais connues, *et dont la découverte, si pénible qu'elle soit à l'homme, devient précieuse pour l'artiste* (R. III, 901).

La souffrance est particulièrement utile lorsqu'un morceau est resté à l'état d'ébauche, *car une nouvelle tendresse, une nouvelle souffrance permettent de le finir, de l'étoffer* (R. III, 905).

C'est ainsi que le rival heureux et l'ennemi de l'homme est le bienfaiteur inconscient de l'artiste. Pourtant la souffrance que décrit l'artiste dans son œuvre, n'est-elle pas une reviviscence des souffrances particulières et précises qu'il a subies ?

Oui, il en souffre encore, mais elle n'est pas exempte d'une certaine joie et d'un bonheur, car elle est pensée sous une forme générale et ainsi l'artiste échappe dans une certaine mesure à son étreinte. Les souffrances sont bénéfiques pour l'artiste car elles lui apportent de nouvelles impressions, elles évitent l'habitude, le scepticisme, la légèreté et l'indifférence.

Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments autrement profonds, autrement vitaux qu'un homme supérieur qui nous intéresse (R. III, 907).

Les amours malheureuses que décrivent la *Recherche* sont ainsi nécessaires pour l'éclosion de l'œuvre d'art, elles en sont les amorces et les inspiratrices. Un autre bienfait de la femme, celui-ci plus matériel, est pour l'œuvre de Vinteuil, la transcription claire et intelligible qu'en a donnée l'amie de Mlle Vinteuil à partir du grimoire laissé par l'artiste ; pour le Narrateur, l'aide de Françoise à coller les uns aux autres les papiers qu'elle *appelait des paperoles* comme une couturière assemble les différentes pièces qui composent une robe (R. III, 262 et 1034).

A la fin de sa *Recherche*, l'écrivain peut commencer son œuvre, car il possède son langage propre qui va créer, telle une musique, son propre rythme, sa propre dimension, son temps propre.

Comme le musicien écoute dans la profondeur de son âme les messages qui empruntent l'apparence sonore, l'écrivain utilisera les impressions qu'il transcrira en équivalents spirituels pour les rapprocher, tels des thèmes musicaux dans le septuor.

A cette vérité de l'art s'ajoutera la joie de la création par sa dimension extra-temporelle. Les moments du passé reviendront à travers la sensation commune du présent vécu. La sensation — bruit de la fourchette ou du marteau — évoque à la fois le passé, ce qui permet à l'imagination de la goûter, et le présent ajoute aux rêves de l'imagination l'idée d'existence.

Cependant, cette résurrection du temps à l'état pur, pour réussir, doit éviter la simple description et l'abstraction philosophique : *Qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée* (R. III, 873).

L'artiste remonte à l'origine du monde lorsque les choses ont été créées, comme le musicien remonte à l'origine du langage pour capter les sons originels et en faire jaillir la petite phrase qui est en même temps l'essence et le style de l'œuvre.

Le message de la petite phrase de la sonate puis du septuor était un message de joie : *Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique, ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor ?* (R. III, 877-8).

Si la sonate a été pour Vinteuil un essai, elle correspond à l'essai de Proust dans sa psychologie plane du *Contre Sainte-Beuve*. Mais le septuor rouge ne ressemble-t-il pas étrangement aux sept chapitres définitifs de la *Recherche* qui est une sorte de psychologie dans l'espace et qui supprime précisément *cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise* ? (R. III, 1031). Car le Narrateur se rapproche étrangement de Vinteuil avec ses titres successifs qui composent son œuvre et qui pourraient s'intituler : Exécution archétype de la Sonate l'année précédente, les réductions pour piano Verdurin, Mme Swann, Albertine, le duo piano-violon Sainte-Euverte, le Quatuor Verdurin, la Variation pour orgue et le Septuor Guermantes. La musique de Vinteuil unirait les deux côtés !

Ainsi la sonate en ré mineur, timide et discrète est devenue le triomphal et allègre septuor. Le rouge succède au blanc, et la joie à la tristesse. Hymne à la joie comme dans la Neuvième de Beethoven ? N'est-ce pas plutôt, dans l'admiration de Proust pour le silencieux Ver Meer, une musique de chambre dont un Prométhée, enchaîné à son rocher intérieur, nous a dévoilé les secrètes mélodies et les harmonies intimes.

Marcel DIETLER

Abréviations

CSB : *Contre Sainte-Beuve*, NRF, Gallimard.

JS : *Jean Santeuil*, NRF, Gallimard, 3 vol.

R : *A la recherche du Temps Perdu*, Ed. Pléiade, 3 vol.



J.-E. Blanche

Marcel Proust