



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Maeterlinck, notre contemporain ?

Christian Angelet Une jeunesse gantoise – **Maxime Benoît-Jeannin** De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie) – **Jacques Cels** Gaston Compère hyperlecteur – **Julien Roy** Mettre Maeterlinck en scène

Communications

Marie-José Béguelin Ferdinand de Saussure après un siècle – **Guy Vaes** Un intime écheveau d'horizons – **Jacques De Decker** Wagner chez les Belges – **Éric Brogniet** L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc – **Philippe Jones** La création et l'image mentale – **Robert Darnton** Le numérique et l'avenir du livre – **Raymond Trousson** Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu* – **Jean-Baptiste Baronian** Portrait du romancier au dictaphone – **Daniel Droixhe** Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837). Attraction flamande, occultation wallonne – **Yves Namur** De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois

Hommage à Pierre Ruelle

Marc Wilmet Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs – **Jacques Charles Lemaire** Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes

Prix de l'Académie en 2010

Ceux qui nous quittent

Hubert Nyssen par Jacques De Decker



Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu*

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 10 septembre 2011

Que Proust ait été très tôt initié à la musique n'a rien de surprenant. Élevé dans une famille bourgeoise fortunée et cultivée, la musique a fait partie de son éducation, surtout en un temps de renaissance musicale après le romantisme et le Second Empire. Sa mère et sa grand-mère connaissaient des musiciens et, paraît-il, Gabriel Fauré venait jouer chez les Proust¹. Les musiciens en vogue avant sa naissance sont Daniel Auber, dont *La Muette de Portici*, créée en 1828 et dont on sait les répercussions politiques inattendues en Belgique, était devenue un véritable mythe ; c'est aussi Georges Bizet, déjà célèbre avec *Les Pêcheurs de perles* en 1863 ou *La Jolie Fille de Perth* en 1867, *L'Arlésienne* en 1872 et surtout, en 1875, avec *Carmen* ; c'est Charles Gounod, dont *Faust* en 1859, *Mireille* en 1864 ou *Roméo et Juliette* en 1867 sont vite devenus populaires ; c'est Meyerbeer, dont *Robert le Diable*, en 1831, brailé, chez Daudet, par Tartarin et M^{me} Bézuquet, et *Les Huguenots* en 1836, avaient déchaîné l'enthousiasme sous la monarchie de Juillet. On n'oubliera pas Offenbach, spécialiste du genre bouffe, protégé par Napoléon III, que le vieux Rossini appelait « le petit Mozart des Champs-Élysées » et que détestait Zola qui le ridiculise au début de *Nana*, où *La Blonde Vénus* parodie *La Belle Hélène*, qui remporte des triomphes populaires avec *Orphée aux Enfers* en 1858, *La*

1/ G. Van Parys, « Marcel Proust était-il musicien ? », *Annales*, 203, septembre 1967, p. 20.

Grande-Duchesse de Gérolstein en 1867 ou *La Périchole* en 1868 ; c'est Verdi, le porte-drapeau du Risorgimento, célèbre en Europe dès *Les Vêpres siciliennes*, en 1855, et qui va de succès en succès depuis *Nabucco* en 1842, jusqu'à *Rigoletto* en 1851, *La Traviata* et *Il Trovatore* en 1853, *La Forza del destino* en 1862, *Aïda* en 1871 et *Otello* en 1887.

Ces œuvres lyriques s'attirent souvent le mépris des amateurs d'une musique plus savante et plus élaborée, et ce dédain est partagé par Proust. S'il ne boude pas l'opéra, il ne s'attarde cependant jamais sur une production qu'il juge faite pour un large public.

La situation évolue avec la création des Concerts Colonne en 1871 et des Concerts Lamoureux dix ans plus tard et dès lors se feront entendre César Franck, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, enfin Debussy. Si la défaite de 1870 a été fatale à Wagner, l'ostracisme est levé à partir de 1885 et le compositeur allemand est célébré dans la *Revue wagnérienne* par J.K. Huysmans, Mallarmé ou Villiers de l'Isle-Adam. En 1891, en 1893, en 1898, on offre à une élite la totalité de *Lohengrin*, de *La Walkyrie* et de *Tristan*, Wagner devenant dès lors un succès de mode et de snobisme et l'objet d'un culte parfois aussi déraisonnable que l'avait été son exclusion².

Proust a très tôt hanté des salons où l'on se piquait de modernisme et de bon goût³. C'est aussi le temps où il se familiarise avec la critique de Ruskin et apprend de lui que l'art véritable ne se soucie pas de réalisme, qu'il est avant tout affaire de vision — le peintre Elstir l'enseignera magistralement au Narrateur dans *La Recherche* —, qu'il est et doit être transfiguration du réel et expression d'une irremplaçable subjectivité. Quel art, mieux que la musique, pouvait se prêter à l'expression de l'inexprimable ?

2/ Voir L. Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, PUF, 1955 ; J.-G. Prod'homme, *Richard Wagner et la France*, Paris, Sénart, 1921.

3/ Il a fréquenté celui de M^{me} Émile Straus, ex-épouse de Bizet et fille du compositeur Fromental Halévy. Chez M^{me} Armand de Caillavet, il a fait la connaissance de Reynaldo Hahn, l'un de ses grands amis. Chez Madeleine Lemaire, qui illustre en 1896 sa première œuvre, *Les Plaisirs et les Jours*, il rencontre Massenet et Camille Saint-Saëns dont il entendit là la Sonate en ré mineur jouée par Ysaye qui inspira, selon Carlo Bronne, la « petite phrase » de Vinteuil. Voir C. Bronne, *Les Roses de cire*, Bruxelles, A. De Rache, 1972, p. 75. Chez la comtesse Greffulhe, wagnérienne et férue de musique russe, il a entendu exécuter Rimsky-Korsakov, Glinka, Borodine ou Tchaïkovski (G. Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960, p. 22).

Proust est attentif aux événements musicaux. En 1910, il assiste à la troisième saison des Ballets russes, organisée par Serge Diaghilev, impressionné surtout, à vrai dire, par la mise en scène et les décors⁴. Amateur de musique russe, il peut applaudir Pavlova, Ida Rubinstein, Nijinski, Stravinsky. La même année, il est présent à une représentation de *Boris Godounov*, et sans doute, le 4 juin⁵, à celle de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov. Les progrès de la maladie lui rendant un déplacement malaisé, il souscrit en 1911 un abonnement au théâtrophone — une invention de Clément Ader qui datait de 1881 et restera en service jusqu'en 1934 — qui permettait de transmettre les concerts à domicile au moyen d'un téléphone⁶. On sait aussi comment il lui arrivait de convoquer chez lui des musiciens qu'il ne pouvait plus aller entendre, pratique qu'il attribue à Charlus dans *La Recherche* (II, 110)⁷.

La musique est présente déjà dans ses écrits de jeunesse. Dès les *Plaisirs et les Jours*, en 1896, Baldassare Silvande joue du violon et compose ; dans *Mélancolique villégiature de M^{me} de Breyves*, M. de Laléande est musicien et c'est un air de musique qui devient le rappel de l'aimé, lié au sentiment qu'éprouve pour lui M^{me} de Breyves : « 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. (...) 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. (...) C'était (...) l'opium dont elle ne pouvait se passer⁸. » C'est la fonction qui sera celle de la sonate de Vinteuil pour Swann et Odette : « l'hymne national de [leur] amour ». Dans la même œuvre, il trace aussi des *Portraits de musiciens* — Chopin, Gluck, Schumann et Mozart — (82-84), brosse le tableau d'une *Famille écoutant la musique* (108-109) et prononce, inattendu, un *Éloge de la mauvaise musique*

4/ « Jadis un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les Ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumière prodiguent, dirigés là où il faut, des bijoux aussi somptueux et plus variés » (*À la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989, 4 vol., t. III, p. 520).

5/ *Correspondance générale*, publ. par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1989-1993, 21 vol., t. X, p. 114, 10 juin 1910, à Reynaldo Hahn.

6/ *Correspondance générale*, t. XII, p. 110, à M^{me} Straus, mars 1913. C'est ainsi qu'il entendit, le 20 février 1911, un acte des *Maîtres chanteurs*, et d'autres opéras de Wagner (*ibid.*, t. X, p. 250, 21 février 1911, à Reynaldo Hahn. Le 21, il écouta *Pelléas et Mélisande* (*Ibid.* t. X, p. 250, 21 février 1911, à Reynaldo Hahn).

7/ *Ibid.*, t. XIX, p. 689, avant le 29 décembre 1920.

8/ *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, éd. par P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 74.

(121-122). Dans *Jean Santeuil* enfin, commencé à la même époque, apparaît même la « petite phrase », qui n'est pas alors de l'imaginaire Vinteuil, mais de Saint-Saëns, et un long passage en développe l'importance dans l'évocation de la liaison du héros avec Françoise : « La petite phrase se pressait, et maintenant comme autrefois elle lui était douce. 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 » (818). Swann vivra la même expérience avec Odette.

Amateur confirmé, pour Proust cependant, la musique — comme c'est le cas pour la mythologie ou le décor floral —, intervient moins pour elle-même que dans son rapport avec l'œuvre écrite : Proust n'est pas Thomas Mann et la *Recherche* n'est pas le *Docteur Faustus*.

On ne trouvera pas non plus chez lui certains noms qui appartiennent pourtant de droit au panthéon musical. Certes, la liste est longue des musiciens cités⁹ : Mozart, Debussy, Wagner, Bizet, Massenet, Berlioz, Chabrier, d'Indy, Boïeldieu, Puccini, Strauss, Borodine, Rimsky-Korsakov, Gluck, Puccini, Halévy, Offenbach et même Clapissou ou Auber. Mais on ne trouve pas trace de Bellini — *La Norma* ou *Les Puritains* — ni surtout de Verdi, grand opposant à Wagner, qu'il traite, dans une lettre à Reynaldo Hahn, de « vieux c... »¹⁰. Rares aussi sont les musiciens antérieurs au XIX^e siècle¹¹.

Quelques lacunes surprennent encore pour des classiques dont la réputation n'avait pourtant pas subi d'éclipse. Si Mozart apparaît quatre fois dans *La Recherche*, c'est sans commentaires. Haydn est complètement ignoré et seul Beethoven — le préféré de Proust — est cité et commenté une quinzaine de fois.

À partir du romantisme, certains oubliés demeurent toujours surprenants. Rien sur Brahms, une allusion à Schubert (II, 666)¹², Mendelssohn n'est rappelé que pour son « chant innocent et

9/ Au moins une quarantaine, contre quatre-vingts peintres et cent soixante-dix écrivains (G. Matoré et I. Mecz, *op. cit.*, p. 30). Dans l'ordre, Wagner l'emporte avec 35 mentions, puis viennent Beethoven (25) et Debussy (13). Voir J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 14.

10/ Cité par C. Persiani, « Proust, l'opéra et le ballet », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, 20, 1970, p. 1002.

11/ Pour le XVII^e siècle, Lully n'est cité que pour son train de vie somptueux, Rameau nommé une fois....

12/ Pour *L'Adieu*, attribution d'ailleurs erronée : ce lied est dû à A.H. von Weyrauch (t. II, p. 1720).

mélodieux » (IV, 214) et Berlioz pour son *Enfance du Christ* (III, 490), simplement citée, mais Chopin et Schumann lui sont manifestement plus familiers.

Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit des contemporains, surtout français, de même que des Russes.

Mais si Proust mentionne les grands Russes comme Borodine, Rimsky-Korsakov, Moussorgski, c'est sans commentaire, et de même Stravinski, en dépit du scandale provoqué en 1913 par les nouveautés techniques du *Sacre du Printemps* (III, 742).

Debussy apparaît bien une dizaine de fois, mais seulement pour *Pelléas et Mélisande* et *Fêtes*¹³, et il semble que Proust n'ait connu *Pelléas* — dont la création remontait en 1902 — que le 21 février 1911¹⁴. Il connaissait pourtant Debussy depuis 1894, c'est-à-dire depuis la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Quant à Fauré, il le place très haut. Il lui écrivait, avec cette passion dont il est coutumier : « Monsieur, je n'aime, je n'admire, je n'adore pas seulement votre musique, j'en étais, j'en suis encore amoureux¹⁵. » Il ne cite guère cependant que des morceaux datant de ses débuts (IV, 123).

Il va de soi qu'en l'absence d'une discographie qui lui aurait permis d'élargir ses horizons, les intérêts de Proust étaient liés à l'actualité et aux hasards des concerts. Mais il arrive aussi qu'ils surprennent, comme dans le cas de ses éloges hyperboliques à l'adresse de Reynaldo Hahn. Celui-ci fait-il un article sur *La Sulamite* d'Emmanuel Chabrier, son ami s'écrie : « Personne, ni Saint-Victor, ni Gautier, ni Berlioz, ni Sainte-Beuve, ni Wagner, n'eussent pu écrire cela. C'est magnifique, exquis, sublime¹⁶. » Même exagération en 1907 dans son éloge du *Bal de Béatrice d'Este*, suite de Reynaldo Hahn : « J'ai compris aujourd'hui pour la première fois ce que veut dire une jolie orchestration et je n'ai jamais vu tant de puissance dans la pureté. » Quelques années plus tard, nouvel hymne, cette fois à la gloire des valse de son ami¹⁷. Reynaldo Hahn méritait-il tant d'encens ?

13/ Il semble pourtant connaître Debussy depuis 1894, c'est-à-dire depuis la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, puisqu'il le cite dans une lettre de cette année (*Correspondance générale*, t. IV, p. 10).

14/ *Correspondance générale*, t. XI, p. 198.

15/ Cité par G.D. Painter, *Marcel Proust*, trad. par G. Cattai, Paris, Mercure de France, 1966, t. I, p. 229.

16/ *Correspondance générale*, t. IX, p. 24, 21 janvier 1909.

17/ *Ibid.*, p. 256-257 (novembre 1915).

C'est que si Proust est un amateur passionné, il n'a peut-être pas de la musique une connaissance technique suffisamment sûre¹⁸. Mais il dispose, en revanche, d'une sensibilité auditive exceptionnelle, que renforceront la maladie et l'isolement dans la célèbre chambre capitonnée du boulevard Haussmann. Si les bruits quotidiens parfois l'indisposent, ils peuvent aussi libérer en lui des sensations ou des souvenirs par le jeu de la mémoire affective¹⁹.

La référence musicale s'insinue ainsi dans tous les domaines, même celui de l'évaluation du style de Bergotte, qui enchante le Narrateur dans sa jeunesse : « Je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce*, plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (I, 95-96). Subtile à la fois et déformante, sa perception auditive lui permet de déceler, dans les modulations du timbre, le secret de l'homosexualité de Charlus (II, 122-123).

Comment la musique n'eût-elle pas tenu une place importante dans *La Recherche*, alors qu'elle était à ce point présente dans la formation et la pensée de son auteur ? Car si l'œuvre est l'histoire d'une vocation, elle est aussi une ample fresque historique et sociale où Proust se fait, comme Balzac, le peintre de la société de son temps et, jusqu'à un certain point, conçoit le roman, à la manière de Stendhal, comme un miroir promené le long des grands chemins. Rien de surprenant donc, si *La Recherche* se fait l'écho de l'activité et des goûts musicaux d'un monde dont Proust est l'attentif chroniqueur.

Les célébrités du temps y défilent. C'est Camille Stamati, pianiste et compositeur, qui a enseigné le piano à Charlus (III, 397). Dechambre, le protégé de M^{me} Verdurin, est censé « enfoncer à la fois Planté et Rubinstein » (I, 185) et même Paderewski et Risler (III, 289). Même supériorité affirmée pour le violoniste Morel : « Avouez, Brichot, qu'ils ont joué comme des dieux, Morel surtout. (...) On a eu un *fa* dièse, qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud » (III, 791). Les chanteurs à la mode ne sont pas oubliés : la mezzo-soprano Célestine Galli-Marié, créatrice de *Mignon* et de *Carmen*, le baryton Victor Maurel, M^{me} Materna, cantatrice autrichienne, Caroline Carvalho, créatrice d'opéras de

18/ M. Gourmelon, « L'Amateur de musique », *L'Arc*, 47, 1971, p. 93.

19/ Il s'agit d'une sorte de « musique embryonnaire » (G. Matoré et I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 24-15 ; A. Coeuroy, « La Musique dans l'œuvre de Proust », *Revue musicale*, janvier 1923, p. 193-212).

Gounod, comme *Faust*, *Mireille* et *Roméo et Juliette*, et Speranza Engalli, créatrice de *Psyché*, d'Ambroise Thomas²⁰, ou encore Jean-Alexis Perier, créateur du rôle de Pelléas (III, 472), et même, à un tout autre niveau, Paulus, créateur de la chanson boulangiste, (III, 1713), Harry Fragson, chanteur de café-concert, et Félix Mayol, chanteur populaire et créateur de la célèbre *À la cabane bambou* (II, 1098).

La musique lyrique conserve son succès auprès d'un large public peu accessible à des œuvres plus intellectuelles et plus difficiles. Le père de Robert de Saint-Loup a toute sa vie « bâillé à Wagner et raffolé d'Offenbach » (II, 93) et l'on cite des opéras fameux comme *La Juive* de Fromental Halévy (I, 90), *Le Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam (III, 665) ou *Cavalleria rusticana* (I, 919) de Pietro Mascagni.

Présents aussi, les grands courants musicaux, comme le wagnérisme, dont s'empare évidemment le snobisme : il enthousiasme M^{me} Verdurin, tandis que Swann songe à aller se recueillir à Bayreuth. Le Narrateur ne se prive pas de brocarder ceux qui demeurent sourds à cette musique supérieure (III, 665). Wagner est donc devenu un *must* et *Les Maîtres chanteurs*, *Lohengrin* ou *Tannhäuser* sont déchirés ou portés aux nues. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, Bouvard et Pécuchet revus par Proust sont l'un « résolument wagnérien », l'autre adversaire décidé du « braillard de Berlin ». On débat aussi, avec ou sans compétence, des mérites de Debussy. Certains, comme M^{me} de Cambremer-Legrandin, ne vont-ils pas jusqu'à tenir Debussy pour « un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner » (III, 210). La même dame, modèle de snobisme, qui se prétend « jamais assez à gauche » — en art du moins — se voudra donc une admiratrice inconditionnelle d'un artiste dont le mérite, à ses yeux, est avant tout d'être le dernier venu et prendra farouchement sa défense (III, 207).

Il est de bon ton aussi de s'engouer pour les ballets russes, spectaculaires, dont les Verdurin, toujours à l'affût d'un modernisme auquel ils devront leur promotion sociale, se sont faits les ardents propagandistes et qui ne manquent pas, après chaque représentation, d'inviter les danseurs à souper (III, 742)²¹.

20/ C. Persiani, *op. cit.*, p. 1003.

21/ De tels soupers, organisés par Misia Sert, une amie de Proust, avaient lieu chez le restaurateur Larue (C. Persiani, *op. cit.*, p. 1004).

Seul Beethoven, le vieux maître, conserve dans *La Recherche* une réputation constante, si bien qu'à la fin, à la matinée Guermantes, on entendra toujours l'indémorable *Sonate à Kreutzer* (IV, 602).

Bien entendu, Proust étant soucieux de souligner, dans ce domaine comme dans d'autres, le décalage des générations, les modifications du goût de l'une à l'autre se marquent de manière sensible, par exemple à l'égard de Chopin²². Charlus s'incline encore devant le « maître des Nocturnes » (III, 397), mais la jeune Cambremer-Legrandin fait la moue devant la musique romantique, décidément dépassée (I, 327). L'antagonisme, résultat de l'écart des générations, est donc perceptible au sein de la même famille : « Je serais très heureuse de vous faire de la musique, me dit M^{me} de Cambremer. Mais, vous savez, je ne joue que des choses qui n'intéressent plus votre génération. J'ai été élevée dans le culte de Chopin, dit-elle à voix basse, car elle redoutait sa belle-fille » (III, 209). Mais il arrive aussi que le vieux redevienne du neuf, si la mode et le snobisme le commandent. Au début du XX^e siècle, l'engouement pour Debussy ranime l'intérêt pour le créateur des *Polonaises* et des *Mazurkas* : « Ce rajeunissement (...) restait ignoré de M^{me} de Cambremer-Legrandin. Je me fis un plaisir de lui apprendre (...) que Chopin, bien loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy » (III, 211).

L'actualité musicale est ainsi présente d'un bout à l'autre de *La Recherche*. Certains personnages sont des passionnés de musique de chambre, en particulier Charlus, à qui sa fortune permet de se donner des plaisirs de satrape et, la richesse s'alliant au snobisme, il est bientôt imité par toute la bonne société : « Il avait eu envie de réentendre certains quatuors de Beethoven (...) et avait fait venir des artistes pour les jouer chaque semaine, pour lui et quelques amis. La grande élégance fut cette année-là de donner des réunions peu nombreuses où on entendait de la musique de chambre. » (II, 110) C'est chez M^{me} de Sainte-Euverte que Swann découvre la sonate de Vinteuil entière. Ne convient-il pas aussi de ne pas se laisser dépasser par les bourgeois ? « Certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que des bourgeois, il y en avait trois parmi eux qui avaient appris la musique et auprès desquels la *Sonate* de Vinteuil jouissait d'une réputation énorme. Ils en parlaient, rentrés chez eux, (...) les mères regardaient avec un certain respect M^{me} Verdurin, dans sa première loge, qui suivait la partition. » (III, 263)

S'ils s'inclinent devant les modes et tiennent à faire figure d'amateurs éclairés, voire de mécènes, les aristocrates sont loin cependant d'avoir tous les réelles compétences de l'arrogant Charlus. Un proche parent, le duc de Guermantes, exècre la musique moderne, s'endort à Wagner et confesse des goûts dont le Narrateur souligne ironiquement la médiocrité : « N'est-ce pas, Babal, dit M. de Guermantes en s'adressant à M. de Bréauté, nous préférons : Les rendez-vous de noble compagnie / Se donnent tous en ce charmant séjour. C'est délicieux. Et *Fra Diavolo*, et la *Flûte enchantée*, et *Le Chalet*, et *Les Noces de Figaro*, et les *Diamants de la couronne*, voilà de la musique ! » (II, 781). Surprise de voir Mozart se glisser dans cette énumération qui ne témoigne pas d'un goût très raffiné, mais qui donne assurément la mesure de celui de nombre de contemporains²³.

Le bon duc n'est pas seul de sa classe à se révéler à la fois prétentieux et incompetent. C'est aussi le cas « d'une dame noble d'Avranches, laquelle n'eût pas été capable de distinguer Mozart de Wagner » (III, 207). Charlus est certes un authentique connaisseur, mais il doit jouer les Jupiter tonnants pour contraindre ses invités à faire au moins semblant d'apprécier le concert qu'il leur offre (III, 752). Lors du concert de la Raspelière, Morel joue une ouverture de Debussy et, ignorant la suite, passe sans prévenir à un passage du *Robert le Diable* de Meyerbeer, « et tout le monde crut que c'était encore du Debussy, et on continua à crier : « Sublime ! » » (III, 345).

L'admiration sincère pour les grandes œuvres se découvrirait plutôt dans les salons bourgeois — en exceptant, bien sûr, celui d'Odette ou de M^{me} Cottard et les préférences de la jeune Albertine, du reste peu intelligente et férue seulement de *Cavalleria rusticana* (II, 237). Au premier rang, celui de « la déesse musicienne » (III, 817-818), M^{me} Verdurin, qui règne sur « le Temple de la musique. C'était là, assurait-on, que Vinteuil avait trouvé inspiration et encouragement » (III, 263). La « Patronne » assiste « à toutes les représentations des Russes », officie parmi eux « comme une véritable fée » et devient même « une sorte de correspondant attiré à Paris de tous les artistes étrangers » (III, 741).

Restent enfin, comme pour la bonne bouche, ceux qui, ne comprenant rien à l'art et s'en souciant du reste fort peu, font mine de

23/ Les deux vers cités sont extraits du duo de Girot et Ninette, dans *Le Pré-aux-Clercs* d'Hérold (créé en 1832 ; voir t. IV, p. 1778), *Fra Diavolo* (1830) et *Les Diamants de la couronne* (1841) sont d'Auber et *Le Chalet* est un opéra-comique d'Adolphe Adam (1834).

penser comme les autres et gardent en société un silence prudent. Le médecin Cottard, habile praticien mais pénible « imbécile » aux navrants jeux de mots, en fait partie : « Lui et M^{me} Cottard, avec une sorte de bon sens comme en ont aussi certaines gens du peuple, se gardaient bien de donner une opinion ou de feindre l'admiration pour une musique qu'ils s'avouaient l'un à l'autre, une fois rentrés chez eux, ne pas plus comprendre que la peinture de M. Biche. (...) Il leur semblait quand le pianiste jouait la sonate qu'il accrochait au hasard sur le piano des notes que ne reliaient pas en effet les formes auxquelles ils étaient habitués. » (I, 210) Ainsi *La Recherche* se présente-t-elle aussi, au plan musical, comme une chronique balzacienne vivante et pittoresque d'une époque et des classes sociales.

Si Proust se définit comme amateur de « grande » musique, il n'en rejette cependant aucune sorte. Quelle qu'elle soit, elle est bonne dans la mesure où elle éveille en l'auditeur une aspiration à l'absolu esthétique. Le Narrateur enfant, bien peu instruit pourtant, le pressent dès le début du récit sans s'expliquer encore la nature profonde de ce qu'il ressent (II, 58). En cela réside la fonction de la musique : servir de révélateur de sa propre richesse intérieure.

Certes, la musique vulgaire, de simple divertissement, chansons, valse ou opérettes à la manière d'Offenbach, est là pour distraire, et ces airs superficiels ne peuvent remplir cette fonction maïeutique, parce que « tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur était inconnu » (II, 169). Cette musique-là conserve cependant la faculté de réveiller des souvenirs, de désancrer le passé enfoui dans la mémoire. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, Proust a même fait un paradoxal « Éloge de la mauvaise musique » qui, concède-t-il, ne saurait s'inscrire dans une histoire de l'art musical, mais qui joue du moins un rôle dans « l'histoire sentimentale des sociétés », puisqu'elle exprime la sensibilité d'une époque et peut restituer l'émotion d'un instant vécu. Donc : « Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. » (121) Elle a son importance même pour le Narrateur, quand il se remémore une chanson banale liée à une ancienne passion (III, 422-423). Cette niaise musique de café-concert ressuscite un passé, et la valeur esthétique de la musique s'efface devant son rôle de rappel, de déclencheur d'une réminiscence affective. C'est pourquoi la sonate est pour Swann « comme un gage, un souvenir de son amour » (I, 215), en même temps qu'il la vide de sa signification intrinsèque pour la rabaisser à n'être qu'une représentation auditive du passé.

Proust demeure toutefois d'abord un écrivain attentif à utiliser tous les procédés susceptibles d'étoffer et de caractériser ses créatures²⁴. De même que les images végétales, les couleurs ou la mythologie, la musique lui sert à les individualiser et surtout à les situer dans la quête de l'absolu²⁵. Certains de ses personnages se sont engagés dans ce chemin ardu, mais se sont arrêtés en route. C'est le cas de Swann, esthète véritable, mais velléitaire, qui n'ira jamais au-delà de la « petite phrase » et même l'avalera en l'assimilant à son amour pour Odette. De même Charlus, qui dispose pourtant d'une solide formation musicale et a même été tenté, dans sa jeunesse, par la composition (II, 674), ne sera qu'un exécutant qui interprète « avec le style le plus pur » (III, 243). Il est capable de guider Morel, virtuose accompli mais sans âme, mais comme Swann et à la différence du Narrateur, il n'a pas fait à l'art l'absolu sacrifice indispensable et n'accédera pas à la révélation que seul, après Bergotte et Vinteuil, atteindra le Narrateur.

En somme, la musique est révélatrice — non créatrice — d'une richesse intérieure qui n'est pas donnée à tout le monde. Proust en fait la preuve en découvrant à son lecteur une pittoresque et souvent cruelle galerie d'ignorants et de béotiens, les plus éloignés de cette révélation, les plus incapables de s'élever jusqu'aux valeurs suprêmes de l'art. On le verra féroce à l'égard d'Odette, aussi sottise qu'inculte, au point de lasser même l'indulgence aveugle de Swann. Traînent en permanence sur son piano « quelques-uns des morceaux qu'elle préférerait, la *Valse des roses* ou *Pauvre fou* de Tagliafico (qu'on devait, selon sa volonté écrite, faire exécuter à son enterrement » (I, 232-233). Lorsqu'elle insiste pour assister à une représentation d'*Une Nuit de Cléopâtre* de Victor Massé, son amant se désole « en voyant l'envie qu'elle a d'aller picorer dans cette musique stercoraire » (I, 285). Et dire qu'il avait rêvé de l'emmener à Bayreuth ! « Grand Dieu ! Entendre du Wagner pendant quinze jours avec elle qui s'en soucie comme un poisson d'une pomme, ce serait gai ! » (I, 296). Il faudra bien qu'il se résigne, malgré ses efforts pour la former, à n'attendre rien de celle qui n'est « pas capable de faire de différence entre Bach et Clapisson » (I, 296). L'histoire se répète, identique, pour le Narrateur : « Vous n'avez pas été entendre *Cavalleria rusticana* ? lui dit Albertine. Ah ! je trouve ça idéal ! » (II, 237).

24/ F. Hier, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 74.

25/ G. Piroué, *Proust et la musique du devenir*, 45sq ; A. Coeuroy, « La Musique dans l'œuvre de Proust », *La Revue musicale*, 203sq ; M. Gourmelon, « L'Amateur de musique », *L'Arc*, 47, 1971, p. 88-95.

Le cas de M^{me} Verdurin est plus complexe et Proust s'est souvent attardé sur ses rapports avec l'art musical. S'il la donne pour peu compétente, il lui reconnaît tout de même pour la musique « un amour sincère », qui s'accompagne malheureusement de simagrées, de snobisme et d'arrivisme. Comme lorsqu'elle veut s'épargner la peine de rire aux éclats en enfouissant son visage dans ses mains, elle fait de même au concert, comme si la musique la plongeait dans une extase abyssale (III, 756).

Elle affecte de refuser d'entendre du Wagner, qui la bouleverse — « Alors vous tenez à ce que j'aie ma migraine ? » — ou la *Sonate de Vinteuil* qui la fait sangloter à lui donner des névralgies faciales. Elle expose à la compassion des fidèles « son beau regard, cerné par l'habitude de Debussy plus que n'aurait fait celle de la cocaïne » (III, 734). Car, ironise le Narrateur, « M^{me} Verdurin n'exprimait jamais ses émotions artistiques d'une façon morale, mais physique, pour qu'elles semblassent plus inévitables et plus profondes » (III, 745). Lassée, le temps passant, de recourir à une comédie fatigante, elle adopte enfin une autre attitude, celle d'une martyre de l'émotion musicale, gravissant jusqu'au bout son calvaire esthétique (III, 298).

Dernier trait du portrait : la musique est pour elle, au même titre que l'affaire Dreyfus, un moyen de se créer une position mondaine originale qui la mette en mesure de neutraliser l'attrait des salons aristocratiques. Les compositeurs qu'elle prône sont retenus en fonction d'un possible succès social : « M^{me} Verdurin (...) sincèrement dreyfusarde, eût cependant voulu trouver dans la prépondérance de son salon dreyfusard une récompense mondaine. Or le dreyfusisme triomphait politiquement, mais non pas mondainement. (...) Aussi, après cette incursion dans la politique, M^{me} Verdurin tenait-elle à rentrer dans l'art. » (III, 278) Il faut désormais que la « musique nouvelle » serve de marchepied à son ascension sociale et elle choisira ses invités dans le camp des mélomanes les plus « avancés » : « J'aime mieux vous prévenir, dit sèchement M^{me} Verdurin à M^{me} de Cambremer. (...) En art, vous savez, les fidèles de mes mercredis, mes enfants comme je les appelle, c'est effrayant ce qu'ils sont avancés, ajouta-t-elle avec un air d'orgueilleuse terreur. » (III, 320) Sa recette : le modernisme, l'avant-garde. C'est payant dans ce monde : un jour M^{me} Verdurin sera princesse de Guermantes.

D'autres personnages servent, ici et là, à stigmatiser la prétention alliée à l'incompétence ou à l'ignorance la plus grossière chez ceux qui se piquent de donner le ton. Le sculpteur « Ski », adulé chez les

Verdurin, confine au grotesque dans ses interprétations de saltimbanque (III, 485). Le duc Basin de Guermantes se caractérise par le ridicule de ses appréciations et son assurance : « En littérature et même en musique je suis terriblement vieux jeu, il n’y a pas de si vieux rossignol qui ne me plaise. Vous ne me croiriez peut-être pas, si ma femme se met au piano, il m’arrive de lui demander un vieil air d’Auber, de Boïeldieu, même de Beethoven ! Voilà ce que j’aime. En revanche, pour Wagner, cela m’endort immédiatement. » (II, 781) On aura goûté au passage le *même de Beethoven* qui en dit long sur les compétences de l’aristocrate. Et l’on va jusqu’à la caricature pure et simple pour cette dame reçue par M^{me} Bontemps, la tante d’Albertine : « Tenez, Madame, pas plus tard qu’il y a huit jours je mets sur *Lohengrin* la ministre de l’Instruction publique. Elle me répond : « *Lohengrin* ? Ah ! oui, la dernière revue des Folies-Bergère, il paraît que c’est tordant ». » (I, 594)

Impitoyable pour la sottise et la suffisance, l’ironie de Proust ne fustige pas moins les fanatiques ou soi-disant tels. M^{me} de Cambremer-Legrandin, qui se targue d’une « forte éducation musicale », perd au concert le contrôle d’elle-même, au point que « ses glandes salivaires entraînent, comme celles de certains animaux au moment du rut, dans une phase d’hypersécrétion ». D’où cette description volontairement outrée :

Ma connaissance de Chopin la jeta dans une sorte de délire artistique. L’hypersécrétion salivaire ne suffit plus. N’ayant même pas essayé de comprendre le rôle de Debussy dans la réinvention de Chopin, elle sentit seulement que mon jugement était favorable. L’enthousiasme musical la saisit. « Élodie ! Élodie ! il aime Chopin » ; ses seins se soulevèrent et elle battit l’air de ses bras. « Ah ! j’avais bien senti que vous étiez musicien, s’écria-t-elle. Je comprends, hahartiste comme vous êtes que vous aimiez cela. C’est si beau ! » Et sa voix était aussi caillouteuse que si, pour m’exprimer son ardeur pour Chopin, elle eût, imitant Démosthène, rempli sa bouche avec tous les galets de la plage. Enfin le reflux vint, atteignant jusqu’à la voilette qu’elle n’eut pas le temps de mettre à l’abri et qui fut transpercée, enfin la marquise essuya avec son mouchoir brodé la bave d’écume dont le souvenir de Chopin venait de tremper ses moustaches (III, 212-213).

Ces exemples suffisent à montrer comment l’écrivain utilise ici la musique — comme ailleurs la peinture ou, dans le cas de Bloch, la littérature — à la fois pour caractériser ses personnages, mettre à nu leur être véritable et dénoncer des comportements sociaux inauthentiques.

Il lui arrive aussi d’emprunter à la musique pour expliquer sa recherche, par le biais du style, de l’enchaînement complexe des

idées et des sensations et sa perception toute subjective, comme celle d'Elstir en peinture ou de Bergotte dans l'écriture, d'un réel toujours transposé. Comment exprimer l'essence des choses, sinon, comme disait Diderot, par des « hiéroglyphes », c'est-à-dire des associations destinées à rendre perceptible la sensation éprouvée par l'écrivain dans un alliage subtil de synesthésies ? C'est ce qu'il perçoit, au plan de l'écriture, dans les livres de Bergotte : « Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités se prolonge, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et reedit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton. » (I, 554) D'autres sens peuvent être convoqués dans ces comparaisons souvent inattendues. À propos des célèbres aubépines, c'est une odeur évanescence qu'il cherche à rendre perceptible par la comparaison (I, 136).

La perception proustienne demeurant toujours parfaitement subjective, cet associationnisme est le seul moyen à la disposition de l'auteur pour sortir de ce qui pourrait se dégrader en autisme littéraire et permettre la communication avec l'extérieur. Comment rendre la démarche tâtonnante, incertaine, de la mémoire, sinon par la comparaison avec la musique, comme dans la scène fameuse du sommeil d'Albertine qui permet au Narrateur de fixer enfin la mobilité du visage et de l'expression de la jeune fille :

Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté. Or, comme une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans sa Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'andante au finale jusqu'au jour où, ayant la partition en main, je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo, de même, le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à la lèvre supérieure au-dessous du nez (II, 232).

Si Proust enfin recourt à la musique pour définir ou ridiculiser certains personnages de *La Recherche*, il lui arrive aussi de leur confier une mission plus noble, lorsqu'il les charge d'exprimer ses propres opinions et surtout le rapport personnel qu'il établit entre l'art musical et son activité d'écrivain.

Ainsi, l'intérêt constant de Proust pour Wagner ne relève pas seulement de son amour pour la musique, car il a trouvé chez lui la technique du leitmotiv, si visible dans *La Recherche*. Il le définit comme le retour de « thèmes insistants et fugaces » (III, 665). Ce leitmotiv donne à l'œuvre — la sienne cette fois — l'épaisseur du réel et son unité organique. Il a comparé l'assemblage des diverses parties de son roman à la construction d'une cathédrale ou, plus

modestement, à celui des pièces d'une robe, mais le procédé qu'il a utilisé, il le découvre aussi dans la complexe technique wagnérienne (III, 665). Dans une démarche parallèle à la fois et différente de celle de Balzac inventant le retour des personnages, un motif assure l'unité (III, 667).

Mais Proust, partisan, en littérature comme en musique, d'un art difficile, exige aussi l'étroite collaboration de son lecteur. En littérature, ce lecteur, comme l'auditeur en musique, ne saurait demeurer passif, le premier se contentant d'assimiler des mots comme le second des sons. Le lecteur d'une œuvre écrite doit se comporter comme l'interprète d'une œuvre musicale. Charlus le dit à Morel, « il faut jouer ça comme si vous le composiez » (III, 398). Précisément le don qui manque à Morel pour être un grand exécutant : « Son art (...) n'était guère qu'une virtuosité admirable. » (III, 303) Or la virtuosité n'est rien sans la participation active, fusionnelle, de l'interprète. Conception exigeante et sans concession à la mode : « Je ne suis pas, en principe, très partisan de l'art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui²⁶. » Dans cette perspective élitiste, si la pratique de l'art requiert un effort, une ascèse, l'appréciation de l'art les requiert tout autant. Toute grande œuvre exige un long et austère apprentissage. Ce fut aussi le cas de Bergotte : « Toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originales, paraîtra toujours alambiquée et fatigante. » (I, 542) Tel est bien, dans la *Recherche*, le sort des œuvres de Vinteuil, et tel fut celui de *La Recherche*, elle aussi destinée à transcender les modes et les engouements faciles. En art comme dans le roman, le Temps fait son œuvre.

Proust n'exagérait pas lorsqu'il disait en juin 1922, peu de temps avant sa mort : « La musique a été une des plus grandes passions de ma vie. (...) 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 œuvre²⁷. » Dans *La Recherche*, si Dieu est absent, l'art est omniprésent, et l'œuvre inaugure une mystique fondant la seule quête de l'éternel permise à l'homme, et surtout à l'artiste qui,

26/ *Correspondance générale*, t. XIX, p. 108, à J.-L. Vaudoyer, février 1920.

27/ J. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, Paris, Amiot, 1957, p. 192.

refusant la gratuité de l'existence, invente, à l'écart des Églises et des confessions, une nouvelle transcendance — sa revanche contre sa condition mortelle.