



HAL
open science

Musique de la voix parlée dans la Recherche ou le rêve du livre musical

Béatrice Athias

► **To cite this version:**

Béatrice Athias. Musique de la voix parlée dans la Recherche ou le rêve du livre musical : Le rêve du livre musical. Etudes proustiennes: l'art et l'espace, Centre de Recherches proustiennes : Mireille Naturel et Cécile Leblanc, Jan 2019, Paris, France. hal-02544836

HAL Id: hal-02544836

<https://hal.science/hal-02544836>

Submitted on 23 Apr 2020

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

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

Musique de la voix parlée dans la *Recherche* ou le rêve du livre musical

Par Béatrice Athias

Dormeur éveillé se tenant dans l'obscurité de sa chambre, rêveur aux contours ombragés, le narrateur de la *Recherche* campe sa présence, dès l'ouverture du roman, dans les limbes reliant la veille au sommeil, encore possédé par les songes que lui ont inspirés ses lectures du soir. Rimant avec un éveil de la conscience teinté d'onirisme, ces premières pages invitent à considérer le livre comme le produit du désir de faire perdurer le rêve, comme un rêve de lecture prolongé par l'écriture. Dans le cadre de ce programme, quelle place convient-il alors d'attribuer à l'impression matinale qu'exprime le narrateur, par ailleurs désireux d'assimiler la matière de son livre à celle de son expérience existentielle¹ : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : [...] un quatuor² » ? Comment le désir qu'exprime ce rêve de se faire musique, ou partition d'une musique instrumentale, peut-t-il donc trouver à se réaliser dans les limites de l'écriture alphabétique et, qui plus est, prosaïque d'un roman ? Un chant, vocalisation musicale des mots, serait-il apte à établir la ligature entre l'écriture et la forme suprême qu'atteint la musique purement instrumentale ? Mais au prix de quelle torsion du langage une telle transmutation de l'écriture en musique pure peut-elle bien advenir ? Si tant est que la *Recherche* puisse être tenue pour un livre dicté par le rêve, en quoi le narrateur reconnaît « une seconde muse », « sa muse nocturne³ », nous tenterons de repérer dans son texte quelques-uns des moyens⁴ propres à l'expression onirique dont il se dote afin que la rencontre aussi désirée qu'impossible entre musique instrumentale, chant et écriture puisse avoir lieu.

L'inaccessible rêve musical

La musique instrumentale telle que l'emblématisent les œuvres du compositeur Vinteuil interprétées en de nombreux passages du récit se caractérise elle-même par un puissant pouvoir évocateur. Elle semble transformer ses auditeurs en rêveurs éveillés touchés par une présence supérieure ; Swann, entendant jouer le quatuor lors de la soirée Saint-Euverte, se rêve en héros

¹ RTP IV, p. 493 : « la matière de mon expérience [...] serait la matière de mon livre ».

² RTP I, p. 3.

³ TR IV, p. 493, comme pour la référence précédente.

⁴ Nous nous appuyons ici sur les procédés de la sublimation, du déplacement et de la condensation comme mécanismes fondamentaux par lesquels s'exerce le travail du rêve, mis au jour par Freud dans *L'Interprétation des rêves*. Pour mémoire, le déplacement correspond à la transposition permettant à une représentation inconsciente de prendre position dans le champ de la conscience ; la condensation permet de concentrer des pensées éparses du rêve et de créer des compromis entre diverses représentations et pensées ; la sublimation correspond au déplacement du but de la pulsion sexuelle vers des buts non sexuels, et plus largement à la transposition de pulsions réprouvées en valeurs reconnues.

homérique rejoint par une déesse qui, « pour pouvoir arriver jusqu'à lui », aurait « revêtu le déguisement de cette apparente sonore⁵ » ; ce n'est pas une expérience moins mystique que vit le héros à l'écoute du septuor, le menant, par un jeu synesthésique, de la perception d'un appel mystique à une vision : « l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti si aigre, si surnaturelle, si brève, faisait vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer⁶ ».

Laissant entendre un « appel ineffable⁷ », le langage prêté à la musique tient son pouvoir rêvé de ce qu'il exclut la parole : « La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu le 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 réponses⁸. » Sans en passer par la médiation des mots, la sonate sait parler directement au cœur malheureux de Swann qui y distingue les « charmes d'une tristesse intime » pourtant par essence « incommunicables⁹ » quand l'alternance des « phrases joyeuses¹⁰ », de la « timide interrogation » et de la « supplication haletante¹¹ » structurant le septuor semble réaliser une aussi parfaite expression des émotions. En ce qu'elle épouse parfaitement les passions de son auditeur, la musique de Vinteuil rejoint le rêve rousseauiste de langue originaire, synonyme de musique et de poésie, en laquelle les « premiers discours » prononcés auraient pris la forme de « premières chansons¹² » sans paroles. Mais la musique réalise encore le rêve du langage ultime en offrant la possibilité de tout dire, d'atteindre à une vérité dont les hommes demeurent en temps ordinaires exclus par les limites du verbe. Ainsi de la petite phrase qui, derrière sa « surface obscure », laisse entendre « un contenu si consistant, si explicite » qu'il trouve sa place « de plain-pied avec les idées de l'intelligence¹³ », ou encore de la Sonate, capable de donner forme à « tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder en nous-mêmes, [...]

⁵ RTP I, p. 342, comme pour la référence précédente.

⁶ RTP III, p. 759.

⁷ *Ibid.*, p. 754.

⁸ RTP I, p. 346.

⁹ *Ibid.*, p. 343, comme pour la référence précédente.

¹⁰ RTP III, p. 765.

¹¹ *Ibid.*, p. 759, comme pour la référence précédente.

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* [1781], *Œuvres complètes V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 410 : « Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns et les autres. [...] Autour des fontaines, [...] les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue [...] à l'heure où les besoins les plus pressants étaient ceux du cœur. » (Chapitre XII : « Origine de la musique, et ses rapports »)

¹³ RTP I, p. 344, comme pour les trois références précédentes.

cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a subi et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases¹⁴ ». Cet idéal porte l'empreinte laissée sur le jeune Proust par le néo-platonisme de Schopenhauer pour qui la musique accomplit le prodige d'exprimer « ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène¹⁵ ».

Mais le narrateur connaît des réveils brutaux dans les moments où se révèle à lui l'impossibilité d'interpréter dans le langage dont il dispose les mystérieux rêves musicaux qui le traversent. Une telle expérience de désillusion et de frustration mêlées le frappe dès son jeune âge, lors même que la vue des aubépines lui fait éprouver un ravissement musical, les fleurs lui offrant leurs charmes « à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux » ; or, l'enfant a beau s'appliquer à suivre le rythme qu'il sent émaner de leur présence, cette musique finit par le décevoir, « comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret¹⁶ ». Le principe de réalité le rappelle encore à lui sur les bords de la mare de Montjouvain. Recouvert d'un plaid écossais et armé d'une canne ou d'un parapluie, le jeune héros semble alors camper une figure dégradée d'Ossian, le barde gaélique du III^e siècle qui fit l'objet d'un culte auprès des Prémantiques et inspira nombre d'œuvres lyriques. Exalté par la nature qui l'environne, le musicien-poète bat littéralement la campagne, il frappe les haies tout en poussant des cris, en une alliance de la percussion et de la voix caractéristique de la transe. Ces émissions rythmiques et sonores inarticulées pourraient apparaître comme les signes de l'inspiration musicale et poétique, mais l'acmé du passage en est aussi la chute burlesque quand, brandissant son parapluie, le jeune homme profère quatre *zut* tonitruants¹⁷. Loin de composer une musique ou une poésie célébrant le rapport à la nature, ces quatre mots surprennent, non seulement par leur caractère dysphorique, mais aussi par leur trivialité et la confusion sémantique propre à la catégorie grammaticale de l'interjection. C'est précisément de la présence déconcertante de ce *zut* qu'Éric Marty a déduit la présence d'un intertexte, dans ce passage : le poème « Michel et Christine » de Rimbaud¹⁸. Or, le critique interprète le registre burlesque de la scène ainsi que le déplacement du *zut* de l'ouverture du poème à la fin du passage romanesque comme des gestes critiques sanctionnant l'hermétisme rimbaldien. Par-

¹⁴ RTP III, p. 762.

¹⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation I* [1819], trad. de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, Félix Alcan, 1909, p. 274.

¹⁶ RTP, I 136, comme pour la référence précédente.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ Éric Marty, « Surprises de Proust », *Textuel, Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents » de l'Université Paris 7 – Denis Diderot*, n° 45, Paris, Hermann, 2004, p. 137-145. Le critique fonde ce rapprochement entre les deux textes sur un thème commun, la transfiguration d'un paysage où alternent le soleil et la pluie, ainsi que sur des similarités de traitement, tenant à la « description du vent, des toits et des reflets de pluie et de lumière ».

delà l'allusion à « Michel et Christine », l'épisode pourrait bien remettre en cause l'art poétique symboliste plaçant la musique avant toute chose, au risque d'entraver la compréhension du lecteur. Un tel passage s'avérerait ainsi représenter l'écart par rapport à l'idéalisme musical inspiré de Schopenhauer et une prise de conscience des moyens et devoirs qui sont les siens : il reviendrait à l'écrivain de substituer à l'obscurité onirique la clarté diurne propre à l'écriture, imprimant aux impressions musicales les limites du sens, les « sensations obscures » étant « plus intéressantes pour le poète [...] à la condition de les rendre claires¹⁹ », comme le stipule l'article « Contre l'obscurité ».

Toutefois, si l'auteur et, par procuration, son Narrateur en passe de le devenir lui aussi ont ressenti la nécessité de mettre à distance un idéal devenu trop encombrant et menaçant de les contraindre à rejoindre la foule des stériles mélomanes, transformés en « oisons dépourvus d'ailes remplis du rêve de voler²⁰ », le passage à l'écriture n'a-t-il été possible qu'au prix de l'oubli total du rêve musical ? Les études génétiques montrent bien l'effacement progressif des références explicites à la musique. Françoise Leriche²¹ note notamment le déplacement de l'« Enchantement du Vendredi saint » de *Parsifal* de la fin du *Temps retrouvé* à la soirée Saint-Euverte », impliquant que l'épiphanie finale ait lieu à la faveur d'un bruit, et non sous forme de révélation musicale, et l'envisage comme la relégation de l'idéalisme musical, au profit de la mission que l'écrivain s'assigne en propre. Ces effacements ne sauraient pourtant être complets, les avant-textes successifs imposant une présence en filigrane dans le texte de la *Recherche*. Aussi son lecteur ne vit-il pas, en quelque sorte, l'expérience du jeune héros invité, un soir, chez le baron de Charlus ? Entendant jouer, d'une pièce voisine, la troisième partie de *La Symphonie pastorale*, il demande, intrigué, qui sont ces musiciens et son hôte lui répond malicieusement : « Hé bien ! on ne sait pas. On ne sait jamais. Ce sont des musiciens invisibles. C'est joli, n'est-ce pas²² ». Dans une lettre à son ami Reynaldo Hahn, Proust formulait un souhait, à propos de *Jean Santeuil* : « Je veux que vous y soyez tout le temps mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît²³ ». Ce souhait, auquel l'on substituerait la présence de la musique à celle du compositeur, souhait rejoignant d'ailleurs l'impression ressentie par Swann, à l'écoute du quatuor, de percevoir la présence d'une déesse déguisée sous son

¹⁹ « Contre l'obscurité », *CSB*, p. 393.

²⁰ *RTP IV*, p. 471.

²¹ Françoise Leriche, « La Théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », *La Revue des Lettres modernes. Marcel Proust 4. Proust au tournant des siècles 1*, Paris/Caen, Minard, 2004, p. 75-108.

²² *RTP II*, p. 850.

²³ *Corr.*, t. II, p. 52.

apparence sonore, ne serait-il pas transposable à la *Recherche* en tant que livre musical rêvé ? Si tel était le cas, il resterait à repérer les moyens dont se dote l'écrivain pour lui donner corps.

Musicalisation sublimatoire des voix

Ce rêve se réalise dans le récit à travers le filtre de l'écoute artiste du héros-narrateur. La scène de la lecture de *François le champi* par la mère tient un rôle nodal dans la naissance de cette sensibilité consistant à entendre les voix en musique. A la faveur de la veille commune de l'enfant et de sa mère loin du père ainsi que de la trame du roman de George Sand, narrant comment l'amour qu'un enfant trouvé ressent pour sa mère adoptive se meut en l'amour d'un homme pour une femme, couronné par un mariage, cette scène peut être tenue pour la réalisation fantasmatique d'un rêve incestueux²⁴. Or, si elle offre une magnifique interprétation de ce texte, la mère lui est aussi infidèle en ce qu'elle en censure toutes les scènes d'amour. Le contenu érotique se trouve donc subsumé sous « la beauté et la douceur du son » de sa voix. Aussi peut-on considérer cette musicalisation de la voix maternelle comme découlant d'une opération de sublimation propre au rêve : à la pulsion qu'il ressent derrière ces coupes, l'enfant substitue un plaisir esthétique. Une sublimation idéalisante demeure à l'œuvre quand l'enfant perçoit dans la voix de sa mère « l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta mais que les mots n'indiquent pas²⁵ » ; participant de la musique comme du « langage moins le sens », ainsi que la définit Claude Lévi-Strauss²⁶, cet accent se montre capable de transcender la petitesse des mots.

Cette sublimation musicale s'étend à toutes les voix féminines, comme le suggère le passage suivant le téléphonage à Andrée, durant lequel le héros-narrateur ressent tant de plaisir à écouter son amie. Il se plaît alors à se remémorer délicieusement « d'autres voix, des voix féminines surtout », celles des jeunes filles rencontrées à Balbec, de Gilberte, puis de sa grand-mère et de madame de Guermantes, attribuant à chacune un « instrument différent ». Cette musique finit par faire naître en lui une véritable extase mystique puisqu'elle réussit à éclipser le « maigre concert » que doivent, à son sens, « donner au Paradis les trois ou quatre anges musiciens des vieux peintres » et provoque la vision de l'élévation « vers Dieu, par dizaines,

²⁴ A ce propos, voir Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1989, p. 135-170. Le critique établit un lien entre la relation amoureuse que raconte le roman et celle qui unit le héros et sa mère : « Voilà l'idylle ardente et pure qui se profile derrière la soirée initiale de Combray ; nous savons assez par ailleurs combien le jeune héros de Proust aime sa mère d'une passion exclusive et douloureuse, d'un amour qui semble un peu plus que filial, ou pour ainsi dire : d'une passion qui est la plénitude de l'amour partagé. C'est là sans doute ce que, dès le début du roman, cette lecture de *François le Champi* doit nous faire pressentir. »

²⁵ RTP I, p. 42, comme pour la référence précédente.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 153.

par centaines, par milliers », de « l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les Voix²⁷ ». Celles des jeunes filles se prêtent en particulier à un tel traitement ; la perception de leur appareil phonatoire comme d'un instrument fonde une érotique en ce qu'elle fait surgir leur corps, comme celui d'Andrée lorsqu'elle pince « sèchement une note grave²⁸ », mais cette exhibition se trouve dans le même temps idéalisée par une association de nature divine aux « anges musiciens de Bellini²⁹ ». Le désir ressenti par le héros-narrateur pour ces jeunes filles passe donc à travers le prisme sublimatoire d'une admiration pour la musicalité de leur voix. En outre, la plénitude qu'il éprouve à leur contact ne pâtit pas de la « pauvreté³⁰ » des propos qu'elles échangent avec lui et le « mauvais goût musical » dont témoigne Albertine en sifflant le refrain aux paroles quelque peu ineptes du *Biniou* (« Les douleurs sont des folles, / Et qui les écoute est encore plus fou³¹ ») ne l'empêche pas de goûter sa voix. Au contraire, il semblerait que la trivialité des paroles prononcées dans la réalité par ces bouches lui permette d'isoler les voix qu'elles émettent comme « tout ce qui ne concourt par à la signification », pour reprendre les termes de Jacques-Alain Miller³², donc comme une sorte de musique, et de les assimiler à de doux « gazouillis³³ ». Mais loin de réduire les jeunes filles à l'animalité, ces rêveries les élèvent plutôt sublimement au rang d'oiseaux de paradis témoignant de la perfection de la création : ainsi les sifflements d'Albertine transportent-ils leur auditeur « en pleine nature devant des feuillages dorés », où ne manque « même pas la présence d'un oiseau³⁴ ».

Un traitement comparable préside à l'écoute rêvée d'une musique idéalisée redoublant celle des cris des marchands parisiens qui montent jusqu'à la chambre du héros. Pouvant être qualifié d'impressionniste, si l'on considère les perceptions qui s'y fondent les unes aux autres, ce passage présente des références profuses à la musique, contribuant à anoblir ces appels. Cécile Leblanc considère les allusions à *Boris Godounov* de Moussorgsky et à *Pelléas et Mélisande* de Debussy qui s'y trouvent comme une stratégie du héros-narrateur visant à se défendre de la crudité de ces cris et des désirs qu'ils font naître chez Albertine. La critique souligne en outre la présence de l'opéra de Charpentier *Louise*, en tant qu'hypotexte resté dissimulé en raison de son caractère trop populaire et de ses allusions explicites aux tentations

²⁷ RTP III, p. 609, comme pour les cinq références précédentes.

²⁸ RTP II, p. 263.

²⁹ *Ibid.*, p. 262.

³⁰ *Ibid.*, p. 264.

³¹ RTP III, p. 521.

³² Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *La Voix. Actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988*, dir. René Lew et François Sauvagnat, Paris, La Lysimaque, 1989, pp. 179-180.

³³ RTP II, p. 261.

³⁴ RTP III, p. 521.

que ces voix font subir à son héroïne³⁵. Avant Cécile Leblanc, Leo Spitzer avait repéré que des reverdies, chansons médiévales célébrant la reprise, liée au printemps, des activités humaines et animales et donc celle du commerce amoureux, dont certains cris s'inspirent, le narrateur ne mentionnait que l'origine religieuse, ces chants profanes tirant leur origine de la liturgie grégorienne³⁶. Ainsi le narrateur doublerait-il le désir bien incarné que véhiculent les cris d'une expression sublimée tout en substituant des formes musicales savantes à des messages empreints d'oralité auxquels il refuse le statut de chansons³⁷. Toutefois, un passage illustre tout particulièrement la vertu transcendante dont est nantie la musique, dans cette écoute des cris de Paris : le marchand d'escargots, « après avoir presque "parlé" : "Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux" », finit « avec une chantante mélancolie : "On les vend six sous la douzaine..." », lui évoquant « la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy ». Or, cette notation inspire au narrateur une réflexion sur *Pelléas et Mélisande*, où il lui « a toujours été difficile de comprendre pourquoi ces mots fort clairs étaient soupirés sur un ton si peu approprié et mystérieux, comme le secret qui fait que tout le monde a l'air triste dans le vieux palais³⁸ ». Il fait ainsi référence au point de bascule travaillant les opéras, où le primat accordé à l'expression claire de la parole cède face à la puissance de la musique³⁹. Une fois de plus donc, la petitesse du langage se trouve sublimée par l'expression musicale qui, s'autonomisant, se développe jusqu'à excéder les proportions humaines, la « lamentation métaphysique » du marchand d'escargots semblant devoir « expirer au bord de l'infini⁴⁰ ».

Voix et musique déplacées et condensées dans l'écriture

Il est encore des passages où la musique chantée et la musique instrumentale se joignent si harmonieusement qu'elles tendent à former un ensemble. C'est le cas dans l'évocation de la fin de l'ouverture de *Tannhäuser* où « les hachures des phrases voluptueuses et gémissantes [...] se superposent au chœur des Pèlerins⁴¹ ». Le motif de la phrase musicale, commun à l'orchestration et au chant, autorise ici ce rapprochement. Mais comme elle structure également

³⁵ Cécile Leblanc « De Charpentier à Wagner : transfiguration musicale des cris de Paris chez Proust », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 901-921.

³⁶ Leo Spitzer, « L'Étymologie d'un cri de Paris », *Études de style* [1970], trad. de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 474-481.

³⁷ RTP III, p. 623.

³⁸ *Ibid.*, p. 624, comme pour les trois références précédentes.

³⁹ A ce propos, voir Michel Poizat, *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse et pratiques sociales », 1998, p. 66. Le musicologue commente ainsi la trajectoire menant de la parole à la musique, dans l'opéra : « La première se focalise sur la présentation du mot, du texte et du sens ; la seconde tend vers ce qui en est le plus antinomique : le cri. »

⁴⁰ RTP III, p. 625.

⁴¹ RTP II, p. 686.

le texte du roman, la phrase peut encore être tenue pour l'unité par laquelle voix chantée et musique instrumentale trouvent à se déplacer et se condenser dans l'écriture. Jean Milly s'est d'ailleurs appuyé sur l'ambivalence lexicale de ce « mot-thème », très présent dans les commentaires de la *Recherche* consacrés à la musique et « très facilement interprétables en termes d'écriture littéraire⁴² », pour établir une comparaison entre les œuvres de Vinteuil et de Bergotte, mais aussi entre celles-ci et l'écriture qui les évoque. L'ampleur de son étude stylistique révèle la richesse des phénomènes liés à un rythme musical qui travaillent les phrases proustiennes : rythmes syllabiques, mais aussi récurrences phoniques, et à plus large échelle duplications, subordinations et développements cycliques. D'un point de vue thématique, les caractéristiques propres à la parole déplacées dans la phrase musicale ainsi que les allusions aux instruments attribuées à la phrase romanesque contribuent à une condensation de ces deux formes : aux « phrases interrogatives⁴³ » de Beethoven et à la petite phrase de la sonate parlant à Swann de ses sentiments⁴⁴ répondent les « cuivres phonétiques » marquant « certaines terminaisons des phrases⁴⁵ » de Bergotte.

Une collusion similaire gouverne l'évocation de la mort de la grand-mère du héros. Placée sous assistance respiratoire, elle devient un pur souffle apparenté à un instrument à vent, « haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau ». Mais ce *pneuma* crée aussi un « chant » construit sur un double mouvement revenant cycliquement, en une « longue phrase qui s'él[ève], mont[e] encore, puis retomb[e], pour s'élancer de nouveau⁴⁶ ». Dans *Arsis et Thésis, la chanson du souffle*, pièce musicale inspirée de ce passage, le compositeur Michaël Levinas a révélé, en lui prêtant une interprétation personnelle, la condensation des deux types de musique qui le structurent, par le truchement de la phrase : après avoir hybridé le son d'une toux avec celui d'une flûte, il a abouti à une phrase mélodique formée sur « l'arsis et thésis du souffle », c'est-à-dire sur les deux temps formés de l'élan de la tonique à la dominante et de la retombée de la dominante à la tonique⁴⁷. Par ailleurs, les études génétiques indiquent comment l'écriture proustienne se nourrit du déplacement de ce condensé musical. Notant la présence de

⁴² Jean Milly, *La Phrase de Marcel Proust* ; Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1983, p. 162, comme pour la référence précédente.

⁴³ RTP III, p. 7.

⁴⁴ RTP I, p. 342-343.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 544.

⁴⁶ RTP II, p. 636, comme pour les deux références précédentes.

⁴⁷ Michaël Levinas, *Préfixes, Arsis et Thésis, Froissements d'ailes, Voûtes, Rebonds, Trois Études pour piano, la Cloche fêlée*, Salabert/MFA, SCD9402, 1994. Le compositeur explique la genèse de son œuvre dans un article posté sur son site : « La Chanson du souffle, une épiphanie du visage » [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.michaellevinas.com/ecrits/la-chanson-du-souffle-une-epiphanie-du-visage>.

la référence wagnérienne de la mort d'Isolde, dans la version du passage que présente le cahier 14, Simonetta Boni souligne qu'il s'agit d'une scène d'agonie sans témoin, dépourvue de tout échange de paroles, où « c'est la musique même de la voix qui révèle par ses sauts, ses variations d'intensité, l'approche du terme final » ; la critique remarque en outre que la disparition du dernier chant d'Isolde, du troisième stade de la dactylographie de 1920, n'est qu'apparente car Proust l'a alors intégré au texte par sa dynamique phrastique⁴⁸. Tout aussi déterminante dans la vocation d'écrivain du héros-Narrateur que la lecture de *François le champi* par sa mère, la mort de l'aïeule invite donc à penser que les phrases du roman transportent en elles un chant non verbal qui leur imprime leur rythme. Cette idée pourrait trouver à se confirmer dans la ponctuation qui prévaut dans les cahiers, davantage rythmique que syntaxique, et semblant en cela suivre les règles de la respiration dans le chant⁴⁹.

A côté de la phrase, le narrateur considère l'accent comme un autre trait musical capable de conjoindre le chant et le jeu instrumental. Ainsi note-t-il qu'il y a dans le violon « des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert⁵⁰ ». C'est un tel condensé qui se laisse percevoir dans la lecture du texte de *François le champi* par la mère : prêtant aux mots « l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta mais que les mots n'indiquent pas », elle met le texte en voix comme une instrumentiste sonorifiant les mots et les soutenant de la ligne de son intonation. Or, il convient de souligner que cette sublimation résulte de l'interprétation d'un accent déjà présent dans l'œuvre de George Sand, méritant sans doute en cela d'être comparée à celle de Bergotte : indépendant des mots qui peuvent se révéler « fort insignifiants », l'« accent » de son auteur qui n'est « pas noté dans le texte » s'y « ajoute de lui-même⁵¹ ». A considérer la fonction de modèle attribuée à l'écrivain dans le roman, l'hypothèse peut être posée de la présence d'un tel accent condensé aux mots, même si ce « n'est pas les mots, c'est mêlé aux mots⁵² ».

⁴⁸ Simonetta boni, « La Grand-mère et Albertine figures wagnériennes », *Bulletin Marcel Proust*, n°50, Illiers-Combray, Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, 2000, p. 103-127.

⁴⁹ Voir à ce propos la version du texte d'*Albertine disparue* tirée des « cahiers au net » que propose Luc Fraisse dans son édition : *Albertine disparue*, éd. Luc Fraisse, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2000. Un exemple de phrase présentant une virgule à caractère rythmique peut être donnée avec : « Bientôt les bruits de la rue allaient commencer, permettant de lire à l'échelle qualitative de leurs sonorités, le degré de la chaleur sans cesse accrue où ils retentiraient. » (p. 121).

⁵⁰ RTP I, p. 42.

⁵¹ *Ibid.*, p. 543, comme pour les trois références précédentes.

⁵² CSB, p. 242, comme pour la référence précédente. Ces propos portent sur une notion proche, celle d'intonation.

Trouvant à se réaliser à travers un rythme dictant leur pas aux phrases, un accent marquant le texte indépendamment des mots, le rêve du livre musical entraînerait donc un autre, celui d'une notation recouverte par l'écriture alphabétique qui n'en offrirait que le contenu manifeste ; elle serait la partition rêvée constituée du « livre intérieur des signes inconnus » déposés dans « l'inconscient⁵³ » de son auteur et offerte à une interprétation en paroles et musique.

⁵³ *RTP IV*, p. 548, comme pour la référence précédente.